

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

VERA LÚCIA PEREIRA

Marcados, de Claudia Andujar: do documento visual à imagem poética

Uberlândia
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

VERA LÚCIA PEREIRA

Marcados, de Claudia Andujar: do documento visual à imagem poética

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para a obtenção do título de mestre em Artes.

Área de concentração: Artes/Visuais.

Linha de Pesquisa: Fundamentos e Reflexões em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi

Uberlândia
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P436m Pereira, Vera Lúcia, 1964-
2016 Marcados, de Claudia Andujar: do documento visual à imagem
poética / Vera Lúcia Pereira. - 2016.
112 f. : il.

Orientador: Alexander Gaiotto Miyoshi.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

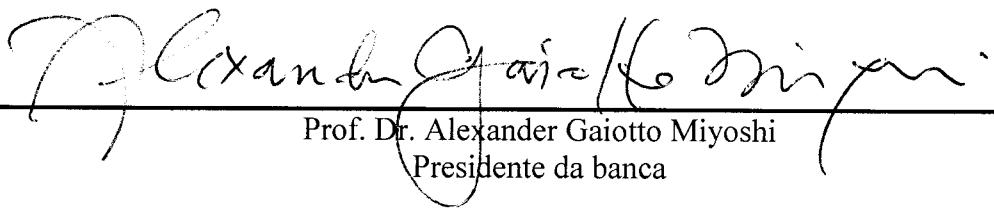
1. Artes - Teses. 2. Fotografia - Teses. 3. Fotolivros - Teses.
4. Índios Yanomami - Teses. I. Miyoshi, Alexander Gaiotto.
II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em
Artes. III. Título.

CDU: 7



Marcados, de Claudia Andujar: do documento visual à imagem poética.

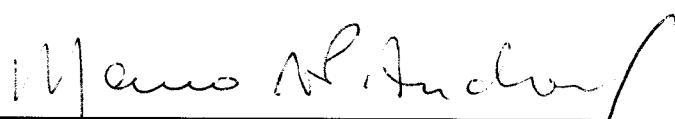
Dissertação defendida em 11 de novembro de 2015.



Prof. Dr. Alexander Gaiotto Miyoshi
Presidente da banca

Participou por meio de skype

Prof^a. Dr^a Carolina Soares
Membro externo



Prof. Dr. Marco Antônio Pasqualini de Andrade
Membro interno (PPG Artes - UFU)

À minha mãe.

Agradecimentos

Ao Prof. Alexander Gaiotto Miyoshi, pela orientação.

À minha mãe Ana Luiza, que ilumina todos os dias da minha vida.

Às minhas mestras e amigas Heliana Ometto Nardin e Maria José Carvalho, pelo apoio e incentivo.

Ao meu primo Carlos Franco, que nos apresentou à obra de Claudia Andujar.

À Carolina Soares, João Francisco Duarte Jr e Marco A. Pasqualini de Andrade que prontamente aceitaram o convite para participar da banca de mestrado.

A todos os professores do mestrado, com quem exercitei o pensamento.

RESUMO

Esta pesquisa trata da série fotográfica intitulada *Marcados*, realizada pela artista suíço-brasileira Claudia Andujar na década de 1980. Essa série retrata um conjunto de índios da etnia Yanomami no período em que viviam as consequências de um crescente contato com a sociedade branca. Junto a outros trabalhos de Claudia Andujar, as imagens de *Marcados* apontam para um processo de criação singular, que migra do registro documental à dimensão poética, permitindo uma reflexão sobre as múltiplas relações existentes entre estética e política e, consequentemente, entre arte e vida. Ademais, os processos de alteridade presentes na construção da imagem – questões essenciais para a teoria e a história contemporânea da arte – também estão incluídos nessa série.

Palavras-chave: Fotografia, foto documento, foto expressão, fotolivro, Yanomami.

ABSTRACT

This research deals with the photographic series titled *Marked* held by Swiss-Brazilian artist Claudia Andujar in the 1980s, portrays a group of Yanomami ethnic Indians in the period in which they lived the consequences of increasing contact with white society. Along with other works of Claudia Andujar, the *Marked* of images point to a singular creation process, which migrates from documentation to poetic dimension, allowing for reflection about the multiple relationships between aesthetics and politics, hence between art and life, including otherness processes present in the image building - key issues for theory and contemporary art history.

Keywords: photography, photo paper, photo expression, photobook, Yanomami.

Lista de Imagens

Figura 1 Sem título.	18
Figura 2 Sem título.	19
Figura 3 Capa da edição N° 67 da Revista Realidade – 1971.	24
Figura 4 Índios Yanomami na rodovia federal BR-210 conhecida como perimetral Norte.	28
Figura 5 Foto da série “O voo do Watupari”.....	28
Figura 6 Da série Através do Fusca. (678x132	29
Figura 7 Ficha do Cadastro de Saúde Yanomami, frente. CCPY. 1983.....	33
Figura 8 Ficha do Cadastro de Saúde Yanomami, verso. CCPY. 1983.....	34
Figura 9 Série <i>Marcados</i> , região Boas Novas, 1981.	35
Figura 10 Jana Sterbak: <i>Generic Man</i> . 1996.....	42
Figura 11 Claudia Andujar, <i>Marcados</i> , 1981-1983. 27 ^a Bienal (2006).....	43
Figura 12 Claudia Andujar, <i>Marcados Para</i> . Galeria Vermelho (2009).....	44
Figura 13 Claudia Andujar, <i>Marcados</i> . Centro de Cultura Judaica (2011).	44
Figura 14 Claudia Andujar, <i>Marcados</i> . 12 ^a Bienal de Istambul (2011).	45
Figura 15 Claudia Andujar, <i>Marcados</i> . 30 ^a Bienal de São Paulo (2013).	45
Figura 16 Claudia Andujar, <i>Marcados</i> . FUNDAJ. Política da Arte. 2014.	46
Figura 17 Claudia Andujar, <i>Marcados</i> e Joaquim José de Miranda, <i>A expedição do Tenente-Coronel Afonso Botelho de Souza...</i> Histórias Mestiças. 2014.	47
Figura 18 Claudia Andujar, <i>Marcados</i> e Joaquim José de Miranda, <i>A expedição do Tenente-Coronel Afonso Botelho de Souza...</i> Histórias Mestiças. 2014.	48
Figura 19 Capa do livro – <i>Marcados: Claudia Andujar</i> . 2009.	49
Figura 20 Capa e contracapa do livro – <i>Marcados: Claudia Andujar</i> . 2009.	50
Figura 21 Miolo do livro – <i>Marcados: Claudia Andujar</i> . 2009.	52
Figura 22 Dr. Francisco Pascalichio, examinado e tratando os índios em Marari.	54
Figura 23 Equipe médico sanitária com a caixa de vacinas no gelo, Boas Novas (RR),1981... 54	54
Figura 24 <i>Amazônia</i> , de Claudia Andujar e George Love. São Paulo, 1978.	58
Figura 25 <i>Amazônia</i> , de Claudia Andujar e George Love. São Paulo, 1978.	58
Figura 26 Capa do livro - <i>Yanomami Frente ao Eterno</i> . 1978. Claudia Andujar.	60
Figura 27 <i>Yanomami Frente ao Eterno</i> . 1974. Claudia Andujar.....	60
Figura 28 <i>Yanomami</i> . 1974. Claudia Andujar.....	61
Figura 29 <i>Yanomami</i> . 1974. Claudia Andujar	61

Figura 30 Autorretrato de um homem afogado (1840). Hippolyte Bayard.	65
Figura 31 Índios Botocudo, 1844. Daguerreótipo de E. Thiesson.	68
Figura 32 Índios Botocudo, 1844. Daguerreótipo de E. Thiesson.	69
Figura 33 Índios Botocudo, 1844. Daguerreótipo de E. Thiesson.	69
Figura 34 Índios Botocudo, 1844. Daguerreótipo de E. Thiesson.	69
Figura 35 Fotos de Prisioneiros, de Auschwitz.	75
Figura 36 Criança marcada em Auschwitz.	76
Figura 37 Imagem extraída do <i>site</i> da Associação Brasileira dos criadores de Zebu.....	78
Figura 38 Frente e verso cartão contendo fotografia judiciária feita por Alphonse Bertillon. ...	79
Figura 39 Ficha anthropométrica de Justino Carlo, vulgo Carlett. Alphonse Bertillon.	80
Figura 40 Fotografia de um paciente com Charcot, 1875.....	81
Figura 41 Fotografia de índia Botocudo.	82
Figura 42 Série <i>Marcados</i> – Ajaraní. 1983-84.....	84
Figura 43 Série <i>Marcados</i> – Surucucus. 1983	85
Figura 44 Série <i>Marcados</i> – Surucucus. 1983.....	85
Figura 45 Série <i>Marcados</i> – Boas Novas. 1981.....	87
Figura 46 Série <i>Marcados</i> – Boas Novas. 1981.....	87
Figura 47 Allie Mae Burroughs, Walker Evans-1936.	92
Figura 48 Alabama Tenant Farmer, Walker Evans-1936.	92
Figura 49 Sharecropper, Hale County, Alabama, Walker Evans -1936.	93
Figura 50 Série <i>Marcados</i> – Ericó. 1981-83.	93
Figura 51 Série <i>Marcados</i> – Mucajai. 1983.....	94
Figura 52 Fotolivro <i>AMERICAN PHOTOGRAPHS</i> , Walker Evans. 1936.....	94
Figura 53 Prisioneiro do Campo S-21, no Camboja, c. 1978.....	95
Figura 54 Prisioneiro do Campo S-21, no Camboja, c. 1978.....	95
Figura 55 Capa do livro: <i>The Killing Fields: Photographs From The S-21 Death Camp</i>	97
Figura 56 Prisioneiro do Campo S-21, no Camboja, c. 1978.....	98
Figura 57 Alex Flemming (1998) – Intervenção Metrô Sumaré em São Paulo-SP.	100
Figura 58 Alex Flemming (1998) – Intervenção Metrô Sumaré em São Paulo-SP.	100

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12	
CAPÍTULO 1. <i>Marcados</i> : gênese e percurso		16
1.1. Revisão bibliográfica: <i>Marcados</i> e a obra fotográfica de Andujar em textos e estudos no Brasil	16	
1.2 O Cadastro de Saúde Yanomami: como surgiram as fotografias de <i>Marcados</i>	23	
1.3 A numeração dos Yanomami.....	32	
1.4 <i>Marcados</i> : no circuito da arte	37	
1.5 A publicação do fotolivro: <i>Marcados: Claudia Andujar</i>	48	
1.6 Fotolivros	56	
CAPÍTULO 2. As fotografias de <i>Marcados</i>		63
2.1. Fotografia: do documento a expressão.	63	
2.2. O ato de marcar corpos.....	73	
2.3. A marca nos Yanomamis	83	
2.4. A marca de Marcados.....	87	
2.5. Marcados em diálogo com outros conjuntos fotográficos.....	88	
Considerações finais	103	
REFERÊNCIAS	105	
Anexo 1 – Textos e estudos sobre o trabalho de Claudia Andujar	111	
Anexo 2 – Conversa com Claudia Andujar	113	
Anexo 3 – Conversa com Carlo Zacquini	116	

APRESENTAÇÃO

O projeto inicial dessa pesquisa foi estudar as fotografias de Claudia Andujar com os Yanomami, sobretudo a série *MARCADOS*. Se, antes, ela se embasava em uma raiz fundante que tomava como ponto de partida a vida singular da artista, a proposta foi modificada, pois a pesquisa corria o risco de resultar em uma tessitura rigidamente linear. De outro modo, sem a pretensão de um suposto espelhamento entre vida e obra, julgamos necessário situar a produção artística de Andujar em relação à sua trajetória pessoal e aos contextos e acontecimentos histórico-culturais experienciados por ela, tais como a guerra, o sentimento de perda, o medo causado pela destruição e a perseguição. Uma vida em trânsito em um eterno recomeço, repleta de mudanças, inclusive geográficas, em busca de moradia e viagens. E, ainda, a procura de autonomia profissional em uma época que a condição de ser mulher e imigrante eram motivos de preconceitos¹, próprios de uma sociedade predominantemente machista. Depois, o engajamento a uma causa humanística em defesa dos direitos e das terras indígenas, que se desdobrou em uma prática artística reconhecida no campo da arte e da política. Julgamos necessária esta contextualização para a melhor compreensão das imagens elaboradas pela artista, havendo uma relação íntima entre essas e os percalços da existência singular que as geraram. Do conjunto de sua obra, esta pesquisa se deteve na série fotográfica *MARCADOS*, que aponta para um processo de criação singular, que migra do registro documental à dimensão poética, desdobrando-se no circuito da arte em forma de instalações artísticas e no fotolivro *Marcados: Claudia Andujar*, eleito como nosso objeto focal de estudo. Com base nele, propomo-nos refletir a respeito do trânsito das imagens foto-documento e foto-expressão.

Esta dissertação está estruturada em dois capítulos. O primeiro capítulo, *Marcados: gênese e percurso*, configura-se como a floresta densa dos Yanomami. Nele, nosso percurso se inicia a partir de alguns caminhos já abertos por pesquisadores, com uma seção de revisão bibliográfica, que referencia *Marcados* e a obra fotográfica de Andujar em textos e estudos no Brasil, na qual abordamos algumas das principais referências textuais em livros, artigos, e pesquisas em programas acadêmicos, no sentido de abrir novas sendas, ainda fechadas. Em seguida, refizemos a trajetória da série fotográfica em questão, desde sua gênese, nas fotos

¹ Em entrevista, Claudia Andujar fala sobre dificuldades enfrentadas por ser do gênero feminino: “[...] naquela época, poucas mulheres trabalhavam fora de casa, menos ainda as que faziam esse tipo de trabalho, o de visitar e fotografar grupos indígenas.” (BONI, 2010, p.254)

de documento das fichas do Cadastro de Saúde Yanomami, até seu aporte no circuito da arte, possibilitado pela intenção da artista. Segundo ela, ao rememorar seu passado, relacionou os números, marcas para a vida, com as marcas da morte nos campos de concentração, o que ressignificou as imagens e proporcionou trânsito para o campo da expressão. Nele, a série fotográfica ocorreu no formato de instalações e na publicação do fotolivro *Marcados: Claudia Andujar*. Achamos pertinente não ignorar e citar algumas exposições dessa série em espaços como galerias e museus, sem a pretensão de nos aprofundarmos em uma análise, cientes, sobretudo, que cada uma das imagens se constitui única, em contextos particulares, configurando-se em diferentes modos de articular os discursos em torno da obra. Optamos, então, em escolher como objeto focal da nossa pesquisa o fotolivro *Marcados: Claudia Andujar*, editado em 2009, para discutir a série fotográfica *Marcados*, envolvendo a transição do registro documental à poética. Nossa escolha pelo livro como o objeto principal desta investigação se deu também pelo fato de entendê-lo como um dispositivo de exposição com circulação bem mais ampla, duradoura e acessível do que as exposições nos espaços dos museus e das galerias. Assim, para melhor entendermos o conceito de fotolivro, nos embasamos principalmente nos textos dos teóricos: Martin Parr (2015), Horacio Fernández (2011) e Letícia Lampert (2015).

Ao iniciarmos o segundo capítulo, colocamo-nos a seguinte pergunta: Por onde começar a segunda etapa do nosso trajeto? Como começá-la? Comece pelo meio, e se esparrame como erva daninha, diz Deleuze,² seduzindo-me. Porém, não há um mapa, mas sim um objeto de estudo a partir do qual a pesquisa se desenvolve.

Nesse sentido, passamos a adotar algumas premissas do professor Jorge Coli, para quem uma das qualidades fundamentais do historiador da arte é a ética:

Se estou tecendo um discurso que vai permitir entender melhor a obra, então preciso ser rigorosamente ético com ela, obedecendo às indicações que está me dando. Ao mesmo tempo em que se procura entender o objeto, é preciso se submeter a ele. (COLI apud SUGIMOTO, 2006).

Para Coli, não existem métodos aplicáveis em história da arte, ou mesmo em história.³ Em relação à imposição metodológica ou conceitual que muitas vezes é feita às obras, ele diz o seguinte:

² (DELEUZE, 2000, p.20).

³ “De nada adianta aplicar determinado método para compreender o período da civilização romana. Não funciona. O historiador precisa ler muito, conhecer muito a civilização romana, como se sentisse dentro dela.

Importa não atribuir às palavras mais poderes do que elas realmente possuem, nem carregá-las de uma afetividade excessiva, sobretudo no que concerne aos conceitos classificatórios. Eles seriam muito úteis se apenas agrupassem objetos através de algumas afinidades, mas tornam-se perigosos porque rapidamente tendem a exprimir uma suposta essência daquilo que recobrem e substituir-se ao que nomeiam, como falsos semblantes escondendo os verdadeiros. Essa atitude não é “ingênua”, ou culturalmente desarmada. Ao contrário, ela pressupõe uma revisão no saber. São – caso se queira – precauções metodológicas em um momento de mudanças de posições. Seja como for, diante de qualquer obra, o olhar que interroga é sempre mais fecundo do que o conceito que define. (COLI, 2005, p.125).⁴

Considerando os pressupostos acima, nossa decisão foi enfatizar não só a visualidade da obra em foco, como também o contexto de produção e da posterior trajetória das fotos de identificação do Cadastro de Saúde Yanomami. Ressignificadas anos depois em *MARCADOS*, elas constituíram uma obra fotográfica com uma trajetória artística, indicando um percurso singular entre o registro documental e o plano da poética.

No desenvolvimento das questões abordadas no segundo capítulo, baseamo-nos teoricamente em autores como Rouillé (2009), Senra (2014), Crimp (2005), Krauss (2013), Rancière (2012a, 2012b) e Foucault (1977). Nele, inicialmente abordamos, sem a pretensão de aprofundarmos a história da fotografia e de suas múltiplas formas de apropriações, algumas questões que permeiam o universo da foto documento e foto expressão, na tentativa de melhor compreender as mudanças discursivas em torno da fotografia. Em um segundo momento, referimo-nos ao ato de marcar corpos e à produção de fotos de documento com caráter identitário. Andujar marca os índios com os números – um sistema totalmente alheio à sua cultura - que associamos com a marcação histórica dos sistemas de controle e poder. Além disso, o dispositivo fotográfico pode ser visto também como um “traço de um poder sem palavras, replicado em inúmeras imagens” (TAGG, 1988, p.64). Como exemplo, citamos o método de Alphonse Bertillon utilizado para identificar prisioneiros, assim como

Com a obra de arte é assim: precisamos nos sentir junto do objeto e aos poucos ir percebendo suas dimensões e significação, que podem ser inclusive teóricas.” Idem.

⁴ E também: “Vale mais, portanto, colocar de lado as noções e interrogar as obras. É evidentemente mais difícil. Se eu digo “Victor Meirelles é romântico” ou “Pedro Américo é acadêmico”, projeto sobre eles conhecimentos, critérios e preconceitos que dão segurança ao meu espírito. Se me dirijo diretamente às telas, de modo honesto e cuidadoso, percebo que elas escapam continuamente àquilo que eu supunha ser a própria natureza delas e, o que é pior, fogem para regiões ignotas, não submetidas ao controle do meu saber. Assim, ao invés de discutir se Meirelles ou Américo são ou não são clássicos, são ou não são românticos, são ou não são pré-modernos – o que me coloca em parâmetros seguros e confortáveis, mas profundamente limitados – é preferível tomar esses quadros como projetos complexos, com exigências específicas muitas vezes inesperadas.” (COLI, 2005. p. 125 e 126).

Jean-Martin Charcot para catalogar as tipologias da loucura, sem nos esquecermos das fotografias dos prisioneiros numerados do campo de concentração de Auschwitz, em uma verdadeira associação com a morte, como aconteceu com os familiares de Claudia Andujar. Mencionamos também a “fotografia antropológica” na América Latina, com os daguerreótipos dos índios Botocudo, realizados por E. Thiesson e das fotos de Marc Ferrez apresentadas na Exposição Antropológica Brasileira em 1882, na qual o indígena era considerado um “espécime” que devia ser registrado, medido, pesado e catalogado.

Por outro viés, as fotos de identificação de Andujar eram uma tentativa de salvar a população Yanomami das doenças infecto-contagiosas, opondo-se aos objetivos dos outros conjuntos fotográficos abordados. As imagens de Andujar foram realizadas com o propósito inicial de serem fotos de identidade para um documento. No entanto, ao utilizar as convenções de uma foto documento, tais como a nitidez, o enquadramento frontal, o olhar para a câmara, o uso do mesmo fundo, etc., Andujar frequentemente as subverte, ao fotografar de uma forma mais flexível se aproximando do gênero do retrato. Como resultado, ela obtém fotos que carregam camadas de ambiguidades.

Em outro momento, abordamos *Marcados* em diálogo com outros conjuntos fotográficos, como as imagens de Walker Evans no projeto da FSA, as imagens do genocídio do Camboja e as fotos feitas para a *Estação Sumaré*, de Alex Flemming.

I

Marcados: gênese e percurso

Claudia Andujar, artista que se destaca pela produção fotográfica contemporânea brasileira, transitou entre o fotojornalismo e a fotografia autoral, explorando possibilidades diversas com o uso das técnicas fotográficas. Desde a década de 1970, seu trabalho fotográfico tem por tema os índios brasileiros da etnia Yanomami, do estado de Roraima. O trabalho com os Yanomami resultou em uma produção de imagens que desalinharam os possíveis limites entre documento e arte.

As fotografias de Claudia Andujar vêm motivando inúmeros textos e estudos, muitos deles em livros e na imprensa, mas boa parte deles desenvolvidos em programas universitários de graduação e pós-graduação. Para melhor compreensão do nosso objeto de estudo, a série *Marcados*, abordamos neste capítulo alguns trabalhos já desenvolvidos por outros pesquisadores sobre as séries fotográficas de Claudia Andujar. Com isso, pretendemos também compreender o lugar de *Marcados* em sua obra.

1.1 Revisão bibliográfica: *Marcados* e a obra fotográfica de Andujar em textos e estudos no Brasil

Fernando de Tacca, no livro *O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil* (2010), ao discorrer sobre a imagem do índio brasileiro dentro da perspectiva da história da fotografia brasileira, divide-a em três fases: na primeira, o indígena é visto pelo prisma do exótico, do selvagem; na segunda fase, contemplada principalmente pela ampla produção fotográfica da Comissão Rondon, que inicialmente mostrava o índio como um “mito de origem” da nação brasileira, dá-se no campo da pacificação, quando imagens demonstram um índio dócil e sujeito a mudanças pelo avanço civilizatório; além da produção fotográfica da

Comissão Rondon, o autor cita também a produção fotográfica da Secção de Estudos do SPI⁵ – e das narrativas fotojornalísticas da revista *O Cruzeiro*, na primeira metade do século XX; a terceira e última categorização mostra a imagem do índio integrado com a ação civilizatória do Estado, na qual se afirma o “índio brasileiro”, e não somente “índio” (TACCA, 2010, p.104). Para tanto, o autor destaca o trabalho fotográfico de Claudia Andujar que, segundo ele,

prenuncia desenvolvimentos posteriores no campo fotográfico sobre o índio, ao quebrar estruturas modeladoras de nossa forma de ver – pautadas em padrões positivistas da arte de descrever fotograficamente – e incluir a possibilidade de subjetividade e autoria. (TACCA, 2010, p.117).

Tacca ressalta que “a ideia do índio tradicional ganha outra dimensão, agora dentro da complexidade de sua própria cultura,” e que “as manifestações do mágico nas fotografias de Claudia Andujar fazem meio e imagem se fundirem como lugar da arte contemporânea.” (p.120). Dentre as obras de Andujar, Tacca relaciona o livro *Yanomami - frente ao eterno* (1978), o fotofilme *Povo do Sangue, Povo da Lua* (1988) em parceria com Marcelo Tassara e, ainda, a instalação realizada na 2^a Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba, sobre os Yanomami em três sessões centrais: a casa; a floresta; o invisível.

A ideia de encantamento traduz nossa aproximação sensitiva com as imagens de Claudia Andujar, quando o fotográfico, pelas suas características técnicas, nos apresenta aquilo que não nos é dado a ver como não Yanomami, mesmo presentes nos rituais, nos apresenta a possibilidade da presença do invisível, e a fotografia assume outra função, a de magicizar nosso deslumbramento com as luzes imanentes do sobrenatural. (TACCA, 2010, p.118).

Camargo e Munhoz, no livro *Fotografia, usos, repercussões e reflexões* (2014, p. 185-208), analisam as imagens fotográficas de Claudia Andujar realizadas durante rituais de transe xamânico dos Yanomami, investigando a maneira com que a artista realiza as imagens, principalmente por meio do enquadramento de choques entre luz e sombra, em alusão ao simbolismo de morte e renascimento. Para os autores, essas representações podem ser interpretadas como o “conteúdo inconsciente (sombra) emergindo da consciência (luz)”.

Guilherme Marcondes Tosetto, no artigo *Elementos de identidade cultural Yanomami nas fotografias de Claudia Andujar* (2006), analisa as fotografias dos Yanomami realizadas na década de 1970 por Andujar, com base no livro *Yanomami: a casa, a floresta, o invisível*

⁵ O Serviço de Proteção ao Índio (SPI), criado em 1910, operou em diferentes formatos até 1967, quando foi substituído pela Fundação Nacional do Índio (Funai), que vigora até os dias de hoje. Ver mais em: <[>](http://pib.socioambiental.org/pt/c/politicas-indigenistas/orgao-indigenista-oficial/o-servico-de-protecao-aos-indios-(spi)) Acesso em 20 ago. 2015.

(1998). O autor pressupõe que, em um determinado contexto étnico, a identidade cultural⁶ e as imagens fotográficas cooperam para dar registro a essa identidade, aproximando as relações entre a apresentação plástica das imagens e o simbólico (características culturais dos Yanomami), elementos essenciais para se obter acesso à representação. Para tanto, o autor considera a fotografia do ponto de vista semiótico como um índice carregado de significação, uma ferramenta que permite acessar os elementos de identidade cultural dos índios, desde que se estabeleçam ligações entre a apresentação plástica das imagens e as características culturais dos Yanomami. (TOSETTO, 2006, p. 256).

Selecionamos como exemplo o trecho da análise que Tosetto desenvolve sobre a imagem da figura 1:

Esta fotografia (figura 1) apresenta um menino aparentando ter a idade em que às crianças é permitido explorar a floresta por sua própria conta. A infância dos Yanomami é dividida em duas fases, a primeira em que ocorre a amamentação até os três anos, e a segunda que tem início por volta dos cinco e seis anos. Nesta última, a menina aprende a trabalhar com a mãe, e os meninos recebem a autonomia para andar na floresta. A fotografia do menino em movimento no cipó emana, como índice, a significação da liberdade que é dada para conhecer seu ambiente. A essa criança é permitido criar laços afetivos e estabelecer intimidade com a floresta que propiciará moradia e alimento para muitas gerações da etnia. (TOSETTO, 2010, p. 269).

Figura 1- Sem título.



Fonte: ANDUJAR (1998).

⁶ Segundo Tosetto, a identidade cultural, no interior do contexto antropológico, é definida como a somatória de todos os sistemas de significação produzidos por determinada etnia ou grupo. Essas características específicas dão sentido e acabam por diferenciar uma cultura da outra.

Em uma segunda análise, o autor seleciona a imagem de um índio adulto correndo pela mata (figura 2). Nas palavras de Tosetto, em ambas as imagens:

a fotógrafa consegue captar uma sensação de movimento infinito. O índice faz aparecer o dinamismo, a mobilidade e a intimidade que os Yanomami têm com a floresta, de certo modo revelando que ela e os índios fazem parte de um todo em movimento. Ações e reações que se prolongam num instante e que sugerem uma continuidade da vida. (TOSETTO, 2010, p. 268).

A fotografia do índio adulto andando em velocidade pela floresta (figura 2) possui características plásticas semelhantes à imagem anterior; os pontos de luz desfocados que transpassam a vegetação criam uma teia que envolve o índio em primeiro plano, reforçando, como índice, que a liberdade e a intimidade que esses índios possuem com a floresta, e que começam desde a infância, resultam na relação de intimidade que os adultos têm ao andar e procurar seu sustento na mata.

Figura 2 – Sem título.



Fonte: ANDUJAR (1998).

Concluindo, o autor afirma que o estudo realizado em seu artigo foi

uma pequena parte da infinitude de enfoques que uma pesquisa sobre fotografia pode obter levando em consideração a importância da determinação de uma base teórica para as análises das características plásticas e de uma sistematização para a decifração dos aspectos simbólicos das imagens. (TOSETTO, 2010, p. 273).

Rafael Castanheira, em sua dissertação *Visualidades amazônicas: a fotografia entre o documento e a expressão* (2011), investiga o estatuto da fotografia documental contemporânea,

com ênfase na produção brasileira centrada na Amazônia. Para tanto, realiza uma análise comparativa de cinco séries de fotografias produzidas por Pedro Martinelli (uma série), Claudia Andujar (duas séries) e de sua autoria (Rafael Castanheira, duas séries), tendo a região amazônica como tema. Partindo dessa análise comparativa, o autor procura mostrar que a “fotografia documental se transforma assim como as abordagens e as linguagens adotadas por seus produtores. Similarmente, os modos de percepção sobre a fotografia (seus limites e suas ambiguidades) mudam ao longo do tempo.” (CASTANHEIRA, 2011, p. 25).

O autor relata que os fotodocumentaristas contemporâneos assumiram a subjetividade do olhar, a invenção e a criação de realidades, o que permite aos espectadores de suas fotografias, diferentes interpretações sobre os temas por eles abordados. Salienta que a fotografia documental é um gênero fotográfico de difícil definição, pois reúne uma enorme diversidade de propostas éticas e estéticas que a torna ambivalente se analisada em sua evolução histórica.

Segundo Castanheira (2011), a escolha das séries fotográficas de Claudia Andujar para a análise comparativa teve como finalidade mostrar a transformação da linguagem fotográfica, evidenciando as diferentes possibilidades de criação no gênero documental rumo a uma abordagem mais conceitual dos temas. Para tanto, destacou a primeira série (imagens em preto e branco) do livro *Yanomami* (1998) e a segunda do livro *A vulnerabilidade do ser* (2005), compostas de imagens produzidas a partir da sobreposição de fotografias em preto e branco e coloridas, cujas características estéticas se diferem das produções mais antigas da fotógrafa.

Os pesquisadores citados neste capítulo, ao se referenciarem à obra de Claudia Andujar, têm como ponto comum a escolha da imagem da figura 2 para análise. Destacamos das pesquisas relacionadas alguns fragmentos dos textos que fazem referência a essa imagem, pertencente à série “A floresta” do livro *Yanomami* de Claudia Andujar, editado em 1998.

Ao se referir à série a que pertence a figura 2, Castanheira (2011) relata que são imagens que:

mostram os índios Yanomami em suas atividades diárias na mata, tais como a caça, a extração de frutos, o banho nos igarapés e seus momentos de descanso e lazer. Como na floresta a luz é precária devido à densa folhagem das árvores, Claudia Andujar buscou soluções técnicas para evidenciar o movimento dos corpos dos índios e do próprio ambiente a sua volta. Necessária para se permitir a entrada de uma maior quantidade de luz, a baixa velocidade de obturador utilizada pela fotógrafa resulta em imagens que evocam tais movimentos e problematizam, em algumas delas, suas ligações com os referentes [...] (CASTANHEIRA, 2011, p. 212).

Esse autor nos informa que a fotógrafa realizou várias experimentações com o aparato fotográfico: o *panning*⁷ para o prolongamento dos instantes, a vaselina líquida nas objetivas ou a inversão do posicionamento de encaixe das objetivas no corpo da câmera para obter as distorções desejadas nas fotografias. Castanheira ressalta que Andujar retrata de maneira singular, sensível e poética a realidade na floresta, resultando, então, em “imagens fluidas, borradadas, entrecortadas e, às vezes, levemente desfocadas”. (CASTANHEIRA, 2011, p. 212).

A pesquisadora Carolina Soares, em sua tese *Bricolagem virtual infinita: a representação do indígena no trabalho de Claudia Andujar* (2011), opera com um recorte na obra de Andujar a partir dos anos 1960/70 com a intenção de “esboçar uma discussão crítica sobre muitos dos aspectos envolvidos naquelas imagens, evitando a estratégia de uma atribuição de valor externa à própria obra.” (SOARES, 2011, p.12). A autora considera que:

O tema indígena no qual Andujar se detém traz cargas simbólicas históricas que poderiam conduzir a compreensão das fotografias como documentais *stricto sensu*. A observação das imagens leva, no entanto, a uma concepção muito mais ampliada, constituída por uma complexa teia de relações presentes tanto na construção estética/ formal das fotografias como na maneira como se relacionam com o contexto em que são realizadas. (SOARES, 2011, p.12-13).

Ressalta ainda que, para compreender “o percurso trilhado pelo trabalho de Andujar”, foi fundamental a interação com diferentes campos do conhecimento, sem restringir-se à história da arte ou da fotografia, “autorizando a configuração de um estudo pautado em uma discussão multidisciplinar.” (p.13). A autora afirma:

Após uma análise mais detida do trabalho de Andujar, por exemplo, notou-se o quanto a leitura para entendê-lo como “arte” é redutora ao dar conta de apenas alguns aspectos formais da produção, minimizando os problemas postos pelo contexto do qual faz parte. (SOARES, 2011, p.12-13).

Assim como Tosetto e Castanheira, Carolina Soares seleciona a mesma figura 2 e a analisa:

Troncos, pernas, corpo, folhas, pés, chão, os elementos tornam-se quase indistintos. Tudo parece destituído de peso, de matéria. Pela leveza e suavidade alcançadas o que resta é um estado de coisas a existirem no limite do irreal, sintetizando uma espécie de “epifania ectoplasmática”. Esse efeito é quanto mais visível à medida que a imagem perde em profundidade, tornando-se chapada. Os elementos estão colados uns aos outros, sem distanciamento. Na densidade de uma floresta que não permite visualizar um horizonte, nem sequer estabelecer um recuo mínimo necessário para uma visão em

⁷ *Panning* é uma técnica de fotografia usada para representar a sensação de movimento de certo objeto e manter o restante da cena “borrada” ou “riscada” de acordo com o movimento que tal objeto está fazendo. (CASTANHEIRA, 2011, p. 212).

perspectiva, a própria paisagem se torna refratária à representação de suas formas. (SOARES, 2011, p. 47).

Soares cita o crítico Laymert dos Santos Garcia, que argumenta ser “diante dessa condição de penumbra que Claudia Andujar capta com grande acuidade a relação íntima e íntegra que os Yanomami têm com a floresta. (...) Suas fotos não mostram os índios e o mato, nem mesmo os índios no mato, mas uma integração índios-mato que ressalta as trocas intensas entre humanos e o meio.” (SANTOS apud SOARES, 2011, p. 47)

Mesmo quando existe a indicação de um caráter ficcional nas fotografias de Andujar, não é negada sua dimensão também documental. Os argumentos em pauta se voltam, porém, para o entendimento sobre o “processo de criação/construção” da artista e para o modo inventivo com que paradoxalmente trabalha no limiar entre realidade e ficção, ou seja, na intermediação com o real não são realizadas simples intervenções técnicas/estéticas para forjar a compreensão das fotografias como arte. (SOARES, 2011, p.47).

E prossegue:

a artista trabalha tecnicamente para demonstrar uma intrínseca relação entre indígenas e natureza, como partes indissociáveis. A pouca definição dos traços, a dissolução dos limites físicos dos elementos, a iluminação que vaza por diversas brechas entre galhos, os tons de cinza e de preto a aproximarem o corpo humano das árvores reforçam, mais uma vez, o interesse de Andujar em provocar uma leitura da imagem que não se presta apenas ao reconhecimento iconográfico e sua correlação com a realidade. Vai além, evocando questões que devem ser encaradas não como enfoque de uma singularidade do real, mas como busca por uma transcendência. (SOARES, 2011, p. 49).

No artigo *Experiência estética e simpatia bergsoniana*, o sociólogo Laymert Garcia dos Santos (2005) compara as primeiras fotografias de Claudia Andujar com os trabalhos clássicos documentais produzidos por mestres da fotografia norte-americana, como Lewis Hine, Walker Evans, Dorothea Lange, Ernst Hass, W. Eugene Smith e Robert Frank. Segundo ele:

folheando pausadamente seu livro, descobrimos o quanto a produção de Cláudia Andujar é tributária da época áurea da fotografia norte-americana e se inscreve nesse grande movimento que, dos anos 30 à década de 60, soube mesclar a paixão pelo ato de documentar o que se percebe com uma exigência radical, vital, o que resultou em um registro grandioso do povo dos Estados Unidos no século XX (SANTOS, 2005, p.47).

1.2 O Cadastro de Saúde Yanomami: como surgiram as fotografias de *Marcados*

Antecedentes

Apesar de ter aportado no Brasil em 1955, somente em 1975, Claudia Andujar se naturaliza brasileira.

Foi nos anos 70 que a fotógrafa encerrou sua carreira de fotojornalista *freelancer*, iniciada no período de 1959, quando publicou matérias em revistas internacionais como *Life*, *Look* e outras. Entre as revistas brasileiras, trabalhou na Editora Abril para a *Revista Realidade*, *Quatro Rodas*, *Cláudia* e *Setenta*. Na realização dos trabalhos fotojornalísticos, Andujar sempre preferiu pautas com enfoque social em temas marginais, que geralmente eram recusadas pelo complexo grau de diversidade e dificuldade.

Quanto à experiência fotográfica contemporânea, no período pós-Segunda Guerra Mundial, a historiadora Ana Maria Mauad comenta que:

Ao longo desse período se consolidaram certas práticas, propriamente fotográficas, tais como o predomínio da fotorreportagem na imprensa ilustrada e mudanças estéticas no plano editorial das publicações, bem como o surgimento e a consolidação de uma atividade fotográfica associada à produção de uma documentação social de caráter visual. [...] A diferenciação do ato fotográfico pelas categorias de fotógrafos evidenciou, ao longo do século XX, uma significativa mudança no regime de visualidade, relacionado aos usos e funções da fotografia e ao seu circuito social, compreendendo os processos de produção, circulação, consumo e agenciamento da imagem fotográfica. (MAUAD, 2008, p. 35).

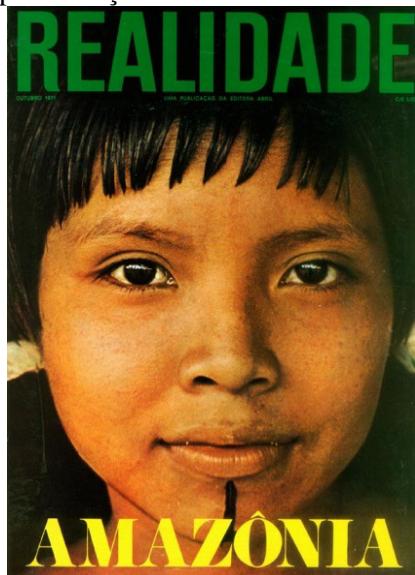
Em 1970, ainda trabalhando na *Revista Realidade*⁸, Andujar recebe um convite para participar da edição especial sobre a Amazônia⁹. Sobre a referida pauta, em entrevista concedida a Juan Esteves (2009, p.3), Andujar relata que, na época, constatou que “o tema indígena ainda era um tabu, pois era visto como um impedimento ao progresso, e só se falava da integração da Amazônia. No fim, fiz o que me pediram... e o que não pediram”.

⁸ A *Revista Realidade* circulou entre os anos de 1966 e 1976.

⁹ O projeto da edição especial sobre a Amazônia fazia parte da proposta editorial da *Revista Realidade* definido desde a sua criação em 1966, privilegiando principalmente o debate sobre as questões sociais. Nela, tanto os fotógrafos quanto os jornalistas tinham grande liberdade na execução das pautas, e trabalhavam em conjunto, não apenas narrando os fatos de modo impessoal, mas se colocando como participantes das ‘histórias’ sobre tribos indígenas ou vilarejos no interior do nordeste (...). Difundia-se o formato de ensaios fotográficos como uma importante estratégia narrativa que junto ao texto configurava uma abordagem produzida a partir da experiência de um determinado assunto.” (SOARES, 2011, p.60).

Embora a fotógrafa percebesse a restrição ao tema indígena, afirmou que a revista proporcionava liberdade para desenvolver os trabalhos de fotorreportagem, o que a motivou a aceitar o convite. Dessa empreitada na Amazônia, resultaram as fotos sobre índios Aharaibus, inclusive a imagem da capa da edição 67 da *Revista Realidade* (Figura 3). Nessa ocasião, aconteceu o primeiro encontro entre Andujar e os índios Yanomami, habitantes do território de Roraima e Amazonas, considerados como um dos grupos étnicos mais antigos da América do Sul. (FUNAI, 1980).

Figura 3 - Capa da edição N° 67 da *Revista Realidade* – 1971.



Fonte: *Revista Realidade*, edição n° 67, outubro de 1971.

Andujar retornou da floresta Amazônica, segundo ela, fascinada com o povo Yanomami, com sua beleza e seu modo de vida. Em contraponto, a política das editoras levou a transformações estéticas nas publicações, ocasionando o fim das revistas ilustradas e o declínio da fotografia ensaística na imprensa. Os autores de linhagem documental iniciaram na década de 70 um trabalho independente à procura de maior liberdade temática e expressiva, assim como maior controle sobre a difusão de suas obras. Os profissionais se dividiam em duas correntes: a das agências de fotografia que pautavam suas atividades na cobertura de grandes temas nacionais, como greves dos metalúrgicos no ABC paulista, seca no nordeste e extração de ouro em Serra Pelada; e a experimental que, além de propor uma nova linguagem, enxergava no circuito artístico um meio de circulação propício para as fotografias. Foi então que, em 1971, Andujar decidiu finalizar sua carreira fotojornalística para dar início à sua aventura *solo* em direção aos Yanomami: abandonou o fotojornalismo e

o Sudeste do Brasil, indo viver entre Roraima e São Paulo para desenvolver seu trabalho de campo junto à comunidade indígena. De acordo com ela: “A minha pauta, minha inspiração e determinação era a de conhecer o povo brasileiro e, em especial, os Yanomami. Queria, através do conhecimento, saber como o brasileiro pensa. Sempre gostei de fotografar gente.” (BONI, 2010, p.251).

Nesse cenário, Andujar, assumiu uma postura independente na realização de seu trabalho fotográfico, agora de caráter autoral, com uma politização crescente e cada vez mais dedicado aos Yanomami.

Começa a surgir uma produção fotográfica mais crítica, comprometida com uma visão autoral e politicamente engajada com os principais problemas sociais do Brasil e que, aliada a um senso estético, se distanciava da linguagem superficial e fragmentada da imprensa diária. (MAGALHÃES e PEREGRINO, 2004, apud BARBALHO, 2010, p. 45).

Nessa época, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) retoma a atividade, em sua nova sede, onde cria um laboratório, iniciando cursos orientados por Claudia Andujar. Ele investe em programas básicos, além de acolher as propostas especiais de George Love. É o caso de *A transformação da imagem*, em que explora as possibilidades de tratamento de uma única foto, em busca de “novos meios de expressão visual” (CAMARGO, 1992, p.121)

A pesquisadora Helouise Costa (2008) comenta que, neste mesmo ano de 1971, ocorreu a inauguração de uma sala permanente para exposições de fotografia no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP)¹⁰ e que na época este fato foi considerado como um marco do ingresso da fotografia no acervo do museu. Este fato foi divulgado pela imprensa, de forma curiosa, conforme a citação a seguir:

Nos museus, os novos vizinhos de Van Gogh e Renoir.

As pessoas já não se assustam mais ao encontrar, no Museu de Arte de São Paulo, fotos de Claudia Andujar ou George Love expostas ao lado das telas de Van Gogh ou Renoir. Agora, um outro museu, o de Arte Contemporânea da USP, montou uma sala especial para a fotografia. O professor Walter Zanini, diretor do MAC, explica porque resolveu criar esse acervo: – Desde que promovemos a exposição com fotos de Cartier-Bresson estamos sentindo o grande interesse das pessoas pela fotografia. Em junho de 1971, fizemos nova exposição, apresentando trabalhos de nove fotógrafos de São Paulo. Justamente a partir dessa exposição é que foi

¹⁰ “Com as aquisições e doações em 1971, o setor de fotografia teve seu acervo alargado, apresentando o MAC, em caráter permanente, uma sala de exposições de fotografia”. Cf. Relatório de Atividades do MAC em 1971. Fonte: *Boletim Informativo*, São Paulo, n.165, 17 dez. 1971.

criado o acervo de fotografia do MAC, que hoje tem obras de bons fotógrafos brasileiros e estrangeiros. (Jornal da Tarde apud COSTA, 2008, p.153).¹¹

De acordo com Eduardo Brandão e Álvaro Machado, na década de 70, Claudia Andujar realizou experiências estéticas até então inéditas no país : “fotografias realizadas nas baixas luzes, borradas e com pouca precisão focal – que só seriam definitivamente incorporadas ao repertório documental brasileiro duas décadas depois.” (2005, p. 171). Destacamos que, nessa época, Claudia Andujar já era adjetivada como fotógrafa consagrada pelo jornal Folha de São Paulo. (*Folha de S. Paulo*, 16/08/1971, Ilustrada).

Nos anos que se seguiram (1972 a 1977), Andujar contou com o apoio de duas bolsas de estudo: a primeira da Fundação Guggenheim¹² e a segunda da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Iniciou, então, uma intensa convivência com os índios Yanomami, que, nessa época, ainda tinham pouco contato com o homem branco. A fotógrafa, nesse período, desenvolveu um sistemático registro fotográfico sobre os indivíduos dessa tribo, interrompido por interferência do governo militar brasileiro quando, no final de 1976, foi enquadrada na Lei de Segurança Nacional¹³, deixando a região Yanomami. Nas palavras da artista:

Os militares se incomodaram com a minha permanência prolongada na Amazônia.¹⁴ Eu estava na área em que o governo estava construindo a rodovia Perimetral Norte, uma segunda iniciativa de “abrir” a Amazônia à ocupação populacional e industrial. Eu já havia conhecido a construção da Transamazônica, fotografando para a Editora Abril, em 1970. Em 1974, começaram as obras da Perimetral Norte, cujo objetivo era conectar o Atlântico ao Pacífico. Nessa época, nesse local e por causa dessa obra, minha visão de mundo mudou muito, pois testemunhei o que essa construção representou para os índios. Os Yanomami tinham pouquíssimo contato com o mundo dos brancos e, como sempre acontece nos primeiros contatos, começaram as epidemias. (ANDUJAR, 2010, p.251).

¹¹ Todo mundo de câmera na mão. A nova mania é fotografar. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 ago. 72. Pasta 0152/001. Arquivo MACUSP.

¹² A fundação Harry Frank Guggenheim, com sede em Nova York, patrocinou pesquisas voltadas à compreensão e à redução da violência, da agressão e da dominação em todo o mundo. Conferir: www.hfg.org

¹³ Ao final de 1976, Andujar, com outros estudiosos e antropólogos estrangeiros, foi enquadrada na Lei de Segurança Nacional e forçada a deixar a região. A proibição terminou em 1978.

¹⁴ Os embates entre a fotógrafa e o governo militar não se restringiam à estada dela junto à comunidade Yanomami. O livro *Amazônia*, de Claudia Andujar e George Love, foi censurado no ano em que seria publicado, 1978, sendo recolhido para posterior publicação, porém sem o texto introdutório do poeta Thiago de Mello. Sua distribuição foi feita quase que de modo clandestino entre os sebos de São Paulo.

Segundo Claudia Andujar, a construção da rodovia Perimetral Norte a BR-210¹⁵ (Figura 4) era um projeto ambicioso, que cruzava diversos territórios indígenas, inclusive grande parte das terras dos Yanomami nos estados de Roraima e Amazonas e que só trouxe epidemias e morte¹⁶: “Na época quase deixei de fotografar, passei a acompanhar os problemas de saúde que os afetavam. A essa altura os Yanomami já me conheciam e me consideravam amiga.” (ANDUJAR, 2010, p. 251).

Posteriormente, o governo brasileiro não concluiu todo o trajeto da rodovia, abandonou o projeto e alegou falta de verbas.

¹⁵ As duas principais formas de contato inicialmente conhecidas pelos Yanomami – primeiramente, com a fronteira extrativista e, depois, com a fronteira missionária – coexistiram até o início dos anos 1970 como uma associação dominante no seu território. Entretanto, os anos 1970 foram marcados (especialmente em Roraima) pela implantação de projetos de desenvolvimento no âmbito do “Plano de Integração Nacional” lançado pelos governos militares da época. Tratava-se, essencialmente, da abertura de um trecho da estrada Perimetral Norte BR-210 (1973-76) e de programas de colonização pública (1978-79) que invadiram o sudeste das terras Yanomami. Nesse mesmo período, o projeto de levantamento dos recursos amazônicos RADAM (1975) detectou a existência de importantes jazidas minerais na região. A publicidade dada ao potencial mineral do território Yanomami desencadeou um movimento progressivo de invasão garimpeira, que acabou agravando-se no final dos anos 1980 e tomou a forma, a partir de 1987, de uma verdadeira corrida do ouro. FONTE: Instituto Sócio Ambiental (ISA) <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/Yanomami/575>. Acesso: em 20 ago. 2014.

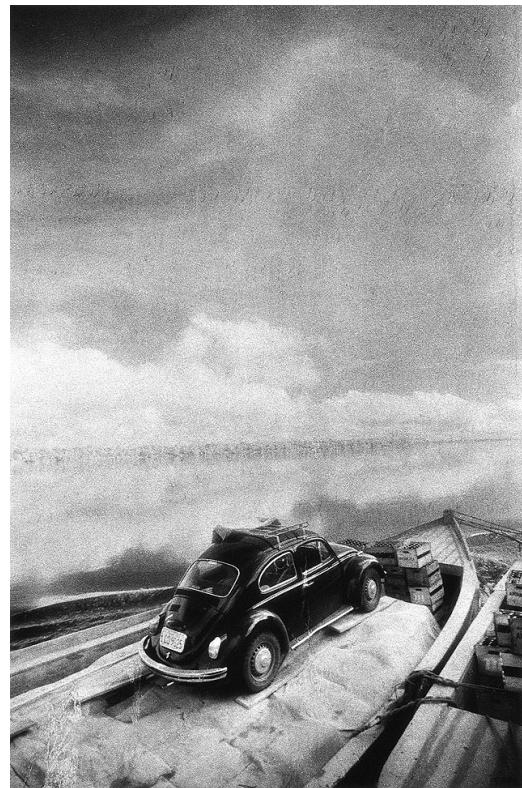
¹⁶ A construção da Perimetral Norte entre o município de Caracaraí na primeira metade da década de 1970 levou à morte de dezenas de Yawarip, subgrupo Yanomami, levando os sobreviventes a mendigarem na beira da estrada. Em consequência, a população Yanomami dos vales dos rios Ajarani e Catrimani foi devastada, sendo que quatro aldeias do Ajarani perderam 22% de sua população, entre 1973 a 1975, e quatro outras do Alto Catrimani perderam metade de sua gente em epidemias de sarampo em 1978. (BRASIL. Fundação Nacional de Saúde, 1991).

Figura 4 - Índios Yanomami na rodovia federal BR-210 conhecida como perimetral Norte.



Fonte:
<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/yanomami/575>

Figura 5 - Foto da série “O voo do Watupari”, Claudia Andujar. 1971



Fonte:
<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/05/1273055-sao-paulo-roraima-de-fusca-e-outras-7-indicacoes-culturais.shtml>

Para chegar até as terras Yanomami, Claudia Andujar viajou várias vezes de São Paulo até Roraima em seu fusca preto (Figura 5). O trajeto durava em torno de 16 dias e era todo registrado por meio de imagens, tendo o carro como personagem principal. Essas fotos constituem a série “*O Voo do Watupari*”¹⁷ (Figura 6) – urubu, em língua Yanomami, como os índios apelidaram o carro.

¹⁷ A série fotográfica *O Vôo de Watupari* foi exposta em 07/05/2013 na Galeria Vermelho, São Paulo.

Figura 6 - Da série Através do Fusca. (678x132).



Fonte: Galeria Vermelho.

Em 1976, uma epidemia de sarampo matou centenas de índios. E Andujar, engajada na causa Yanomami, empreitou, nas palavras dela, “a maior excursão da minha vida” (BONI, 2010, p.261) ao ficar sabendo da situação trágica de um grupo em dizimação por contágio do vírus do sarampo. A localização desses indígenas contaminados era distante, a cinco dias de caminhada. Assim, ela e seu companheiro de trabalho seguiram em expedição acompanhados pelos índios que vieram pedir socorro, enveredando mata adentro, na tentativa de ajudar o grupo atingido pelo vírus. Chegando lá, depararam-se com um estado catastrófico: a fotógrafa relata que ficou chocada, inibida com o cenário de morte encontrado. Tamanho foi o impacto que não conseguiu realizar registros fotográficos do acontecimento. A equipe da FUNAI, ao saber da expedição empreitada por Andujar, foi ao seu encontro de helicóptero e, desconfiados com a presença da fotógrafa na região da epidemia, exigiram sua retirada do local. O comunicado foi feito por um membro da equipe da FUNAI. Nas palavras de Andujar:

Disse que eu era uma *persona non grata*, que eles desconfiavam de mim e não queriam mais me ver por perto. Me deram dois dias para sair da terra Yanomami. Eu não tive alternativa: arrumei minhas coisas e voltei para São Paulo. (BONI, 2010, p.251).

Segundo Andujar¹⁸, o motivo do “convite” para se retirar do território Yanomami seria a suspeita de ser uma espiã infiltrada nas terras indígenas, valendo-se das fotos como provas contra a FUNAI e o governo brasileiro. Entre 1976 e 1978 a fotógrafa foi enquadrada na Lei de Segurança Nacional, ficando, portanto proibida de retornar a região dos Yanomami. Frente a essa imposição brusca, Claudia Andujar resolveu passar um tempo sem fotografar, e, retornar a São Paulo. Sobre esta pausa Mauad reflete,

¹⁸ Rubens Fernandes Jr. entrevista Claudia Andujar no 2º Fórum Latino-americano de Fotografia de São Paulo. Disponível em:<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/LOPES,%20Marcos%20Felipe%20de%20Brum%20-%20IVEHA.pdf>. Acesso em: 04 jun. 2014

[...] conduzindo a artista a processo de decantação e apuramento formal e conceitual, que viria se aprofundar como resultado indireto da sua expulsão dos territórios indígenas por autoridades federais. (MAUAD, 2003, p.84).

O tempo de recolhimento, de “decantação”, das atividades de campo junto à comunidade indígena, fez com que a artista revesse seu arquivo composto pelo material fotográfico até então registrado. O processo de rememorar as imagens levou a artista a criar um discurso novo, de imagens passadas a imagens no presente. Uma nova forma de dar continuidade a seu trabalho em defesa dos Yanomami, elegendo agora novas formas de expor e sensibilizar o público, de fazê-lo circular, seja em forma de exposição ou fotolivro.

A divulgação de seu trabalho corroborou para torná-la publicamente uma ativista, conhecida pela luta em defesa dos índios, absorta em um movimento que abarcava desde os espaços públicos como museus e exposições, quanto na arena política, militando na questão indígena. Com relação a este fato, a pesquisadora Ana Maria Mauad, utilizando como fonte de pesquisa o banco de dados da *Folha de São Paulo*, destaca o trânsito de Claudia Andujar entre os eventos da cultura e arte à política, da *Folha Ilustrada*, onde é citada em matérias e reportagens sobre fotografia, para o primeiro caderno do jornal espaço da política e dos acontecimentos nacionais. Para Mauad, essas são atividade “que traziam a floresta para a cidade e que contribuíram para a construção de um espaço público fotográfico dentro da cidade.” (MAUAD, 2003, p.85),

Em 1978, Claudia Andujar participa da I Bienal Latino-americana e anuncia a publicação do fotolivro com o título *Yanomani Frente ao Eterno*¹⁹, com fotografias produzidas em uma fase cujo tema não era a situação desastrosa de calamidade dos índios, e sim a beleza e a dignidade do povo da floresta. O texto introdutório do livro é autoria de Darcy Ribeiro, com apresentação dos irmãos Vilas Boas e projeto gráfico de Wesley Duke Lee. (*Folha de S. Paulo*, 19/11/1978, Ilustrada, p.1) Segundo a artista a razão de não publicar o desastre Yanomami foi uma estratégia política:

Naquele momento, achei que não era conveniente mostrar essa realidade. Isso poderia atrapalhar o trabalho de ativismo que estávamos fazendo. Coordenava o movimento e, politicamente, a gente tinha que tomar muito cuidado. Mais do que “detonar”, era preciso atingir o alvo, ou seja, conseguir simpatia à demarcação das terras indígenas. (ANDUJAR, apud BONI, 2010, p. 251).

¹⁹ ANDUJAR, Claudia. *Yanomani Frente ao Eterno*. São Paulo: Práxis, 1978.

A artista relata que o episódio foi importante na decisão de se engajar no movimento de defesa da questão indígena no Brasil. Começou a coordenar a campanha pela demarcação das terras indígenas Yanomami, tornando-se co-fundadora da ONG *Comissão pela Criação do Parque Yanomami*, conhecida pela sigla CCPY²⁰. Nos anos de 1980 ela passa a ter uma atuação direta no campo da política, conseguiu envolver nesta empreitada não só a comunidade Yanomami como também intelectuais, artistas, e o público de suas exposições, todos agentes na construção de uma nova noção de cidadania autônoma e combativa.

[...]Andujar troca a imagem pelo verbo, bem como a denominação de fotógrafa pelo de coordenadora da CCPY, e passaria a fazer denúncias e demandas pela demarcação justa do Parque Yanomami.”(MAUAD, 2013, p.86-87)

Como já citamos anteriormente o objetivo principal da ONG CCPY era a criação de um parque indígena para os Yanomami, com a demarcação de terra suficiente e contínua, além desse objetivo, paralelamente, a CCPY solicitou à FUNAI a implantação de um programa sistemático de saúde para imunização dos Yanomami, que foi aprovado em 1980.

Formou-se então uma pequena equipe composta por Claudia Andujar (que na época era a coordenadora da CCPY) e pelos médicos Rubens Brando e Francisco Pascalichio. O grupo foi patrocinado pela ONG dinamarquesa IWGIA (Internacional Work-group for Indigenous Affairs) e pelo Ministério do Exterior da Noruega, com a finalidade de fazer um levantamento da situação e da saúde dos Yanomami em contato com o branco – tarefa que tinha como exigência inicial a identificação de toda a população visada – e coletar dados para a futura demarcação de seu território. (ANDUJAR, 2009, p.144).

Vários anos depois, quando retornei ao território Yanomami, não tinha intenção de continuar a fotografar. Havia, de fato, me colocado como ativista da causa indígena. Fiz isso por mais de 20 anos. Fui expulsa de Roraima em 1977, mas permaneço trabalhando como ativista da causa até hoje. Coordenei a Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY) até o ano 2000. Em 1992, ocorreu a grande vitória: o território Yanomami foi

²⁰ A CCPY - Comissão pela Criação do Parque Yanomami, foi criada em 1978, fundada por Claudia Andujar, Carlo Zacquini, Bruce Albert e Alcida Ramos, é uma ONG – organização não governamental brasileira sem fins lucrativos, dedicada à defesa dos direitos territoriais, culturais e civis dos Yanomami. Seu primeiro objetivo foi lutar pela demarcação da Terra Indígena Yanomami. Para isso, dedicou-se a uma longa e ampla campanha nacional e internacional de modo a informar e sensibilizar a opinião pública e pressionar o Estado brasileiro a efetuar a demarcação de uma área contínua e adequada às necessidades dos Yanomami.

Hoje é conhecida pela sigla CPY (Comissão Pró-Yanomami). Disponível em:<<http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=http://www.proYanomami.org.br/quem.htm>> Acesso em: 08 ago. 2014.

demarcado oficialmente. A terra foi reconhecida pelo governo como sendo deles. (ANDUJAR, apud BONI, 2010, p. 251).

1.3 A numeração dos Yanomami

Para realizar o cadastro de saúde dos índios, a equipe precisava identificá-los. Foi adotado dessa forma, para identificação individual dos Yanomami, o procedimento de fotografá-los com o número da sua respectiva ficha de saúde pendurado ao corpo, uma placa com números de plástico, ao modo de um colar. Assim, cada índio vacinado possuía uma ficha de saúde com sua foto de identificação 3x4 numerada, realizada por Claudia Andujar. Em entrevista, Carlo Zacquini²¹, que acompanhou na época a equipe de saúde dando apoio, nos explicou a dificuldade da equipe em encontrar uma forma para identificar os índios para elaborar a ficha de saúde:

A gente não sabia como fazer. Tínhamos pensado em um lápis que apaga somente após vários dias, mas depois de dias, quando a gente chegava para dar a segunda dose da vacina não tinha mais, ficava até pior porque esse número parecia muito mais com o número dos nazistas. Não fizemos, afim fomos discutindo como solucionar a questão, no fim o que prevaleceu foi isso, a Claudia achou esse material com números, da outra forma não ia durar tempo suficiente, não sei se durava 6 ou 10 dias e as vacinas eram no mínimo um mês depois, às vezes mais de um mês. (ZACQUINI, entrevista concedida em 11/4/15).

Quanto à estratégia de identificar os índios com o método de marcar com números, e tirar a foto, Andujar esclarece que o número era parte do código de identificação da ficha de saúde, composto por vários dados e o número portado pelo índio na foto, (figuras 7 e 8).

Sim, porque os Yanomami não têm nome como nós temos. Então foi o jeito de poder construir um projeto de saúde. Em cada aldeia a gente começou com o número 1, e foi assim, todas as pessoas da aldeia foram identificadas com os números. (ANDUJAR, entrevista concedida em 11/4/15).

As fotos eram numeradas sequencialmente. Em cada região que a equipe chegava, a numeração das fotos de saúde se iniciava a partir do número 1, até o último habitante da região em questão. Começava novamente pelo número 1 na próxima região, nas palavras de Andujar:

²¹ Missinonário italiano da Missão Católica Consolata. Chegou ao Brasil, no começo dos anos 60, indo morar nas terras dos Yanomami, na região do Rio Catrimani em Roraima, para trabalhar na missão Catrimani. Tornou-se um combatente político em defesa dos índios, parceiro de Claudia Andujar, cofundador da ONG CCPY.

[...] 1 de novo, sempre com 1 de novo... bom, agora além dos números nos cartões, têm uns aqui, você pode ver, tem o nome do lugar, então era o número da aldeia, e com isso dava para construir um trabalho de saúde. Depois os médicos examinavam os doentes, veio a primeira vacinação, e tudo isso ficou anotado nesses cartões. (ANDUJAR, entrevista concedida a esta pesquisa em 11/04/15).

Figura 7 – Ficha do Cadastro de Saúde Yanomami, frente. CCPY. 1983.

Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.

Figura 8 – Ficha do Cadastro de Saúde Yanomami, verso. CCPY. 1983.

Data	Exames clínicos e outras observações	Data	Exame de Laboratório	Resultado
06.83	levozinete 80 mg			
22.03.85	Exame Físico: - sopro sistólico foco mitral (+) suave; pulmões limpos; altura 105,5cm; fígado de baixo; ndn; cabeça ind.			
18.03.85	80 mg de Tetramisole			
09.04.85	Exato no Bequimão há ± 2 meses			
30-8-85	exato no Maracanã em uma festa			
9/86	bebê diafóre - 6 doses 100mg			
22.9.86	Tetramisole 80 mg.			
7.13.7.86	bebê 5cm desconectado abdomen distendido (cintilografia)			
	exame de ultra-som em 8/86 foi farto hidrossulfúrico.			
9/86	aplicação tópica feios (1c)			

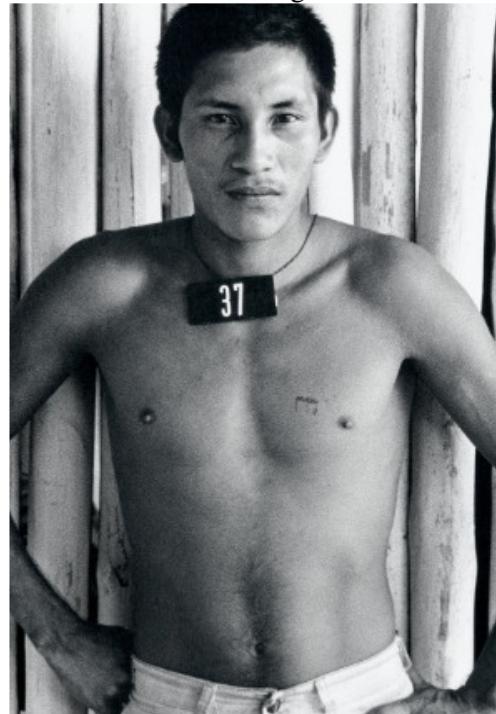
Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.

Entre os anos de 1981 a 1984, a referida expedição sanitária constituiu o Cadastro de Saúde Yanomami²², e ainda coletou importantes dados sobre sua organização social, que incluem as distâncias percorridas em seu território durante as migrações em busca de alimento e, sobretudo, acerca do estado de saúde de suas populações, gerando o *Relatório Yanomami 82, situação de contato e saúde* (CCPY, 1982), um documento de 219 páginas, que foi fundamental na campanha para a demarcação, pelo governo, da Terra Indígena Yanomami.

Foi adotado, dessa forma, para identificação individual dos Yanomami, o procedimento de fotografá-los com o número da sua respectiva ficha de saúde pendurando ao corpo, uma placa com números de plástico, ao modo de um colar (Figura 9) semelhante aos das fichas criminais da polícia, criando assim uma nova identidade para a comunidade Yanomami, totalmente alheia à sua cultura.

²² O trabalho deu início a um atendimento de saúde continuado em regiões nas quais havia ausência de médicos ou paramédicos. Ao longo da década de 1980, foram obtidos (pela CCPY) recursos financeiros, elaborados projetos, e até mesmo a renomada organização francesa Médecins du Monde (Médicos do Mundo) participou, durante algum tempo, dos atendimentos aos Yanomami. (ANDUJAR, 2009, p.145).

Figura 9 – Série *Marcados*, região Boas Novas, 1981.



Fonte: ANDUJAR, 2009.

A ação empreendida por Claudia Andujar nos remete ao pensamento de Philipp Dubois quando ele afirma que a fotografia tem sua credibilidade enquanto ‘espelho do real’, em razão do ‘automatismo de sua gênese técnica’ (DUBOIS, 1994, p. 25). Nesse sentido, para o autor, “a foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra” (DUBOIS, 1994, p. 25). A foto de identificação como prova ‘daquilo que mostra’, somadas aos dados característicos do indivíduo deram origem às fichas de saúde (figuras 7 e 8) com o controle das vacinas.

A documentação para a campanha de saúde prosseguiu até ser interrompida pela FUNAI. Em depoimento Andujar nos relatou o episódio:

Fui expulsa duas vezes. Mas uma vez, depois de ter começado esse projeto de saúde com os índios, porque a FUNAI decidiu que é um trabalho que tem que ser feito pelo governo, e não uma ONG, então paramos. (ANDUJAR, entrevista concedida a esta pesquisa em 11/04/15)

Com o cancelamento da campanha de saúde, de volta a São Paulo Andujar procurou estratégias para ocupar o espaço público, e ciente da força de suas imagens, é com elas que empreende o diálogo com o espectador. Dentre essas ações destacamos uma em que a

fotógrafa incluiu as imagens recém-produzidas para o Cadastro de Saúde Yanomami ao lado de imagens de outras séries fotográficas para produzir um fotofilme²³ com objetivo de divulgar a causa indígena. “O filme foi um dos fatores que determinaram a posterior demarcação da reserva Yanomami pelo governo federal.” (ELIAS, 2009)

Nesta ação Andujar deslocou o caráter inicial das fotos, mas não de seu conteúdo. Para dirigir o documentário convidou Marcelo Tassara, que levou como título *Povo da Lua, Povo do Sangue*. Logo na introdução o curta, exibe as fotografias dos Yanomami portando os números pendurados no pescoço; a sequência é finalizada com a imagem de uma criança Yanomami segurando a bandeira do Brasil. As imagens não são explicativas, não deixam claro o sentido da utilização dos números, daí sua ambiguidade.

O que chama atenção é o valor simbólico da série: os números e a bandeira são traços da imposição de uma cultura estranha, da chegada da “civilização”, da ideia de “nação”. As imagens são acompanhadas pela narração da lenda de origem dos homens segundo os Yanomami, história à qual foi adicionada a chegada do homem branco como elemento desagregador. (ELIAS, 2009)

A pré-estreia aconteceu em 17 de abril de 1984, no auditório da ‘Folha’ seguido de um debate que amplamente divulgado através do jornal em matéria intitulada: “O índio, tema de filme e debate” (Folha de S. Paulo, 17/04/1984, Ilustrada p. 31). O filme ganhou o prêmio de melhor curta-metragem no Festival de Cinema Documental de Oberhausen de 1985, na Alemanha. Foi exibido em festivais de diversos países, como Itália, França, Espanha, Canadá, Estados Unidos, Cuba, Índia e na ex-União Soviética.

Depois de 13 anos dessa campanha ininterrupta, a terra indígena Yanomami foi oficialmente demarcada em 1991, homologada e registrada em 1992, garantindo, assim, a esse povo o direito constitucional de usufruto exclusivo de quase 96.650 quilômetros quadrados localizados no norte dos estados de Roraima e Amazonas.

A década de 1990 foi um período, em que, o circuito de exposições em mostras individuais e coletivas de Claudia Andujar foi intensificada, destacamos a participação na XXIV Bienal Internacional de São Paulo com curadoria geral de Paulo Herkenhoff, com a instalação *Na sombra das Luzes*. Como também na II Bienal de Fotografia de Curitiba, com a retrospectiva *Yanomami: a casa, a floresta, o invisível* que marcou o lançamento do fotolivro com nome homônimo²⁴, organizado em três capítulos: A Casa, A Floresta e O Invisível, que

²³ São filmes realizados com o recurso de “animação de fotografias”.

²⁴ *Yanomami: a casa, a floresta, o invisível*. São Paulo: DBA, 1998.

reúniu oitenta fotografias realizadas na aldeia de Wakatha (entre 1972 e 1976), em Roraima. Houve também a realização de duas exposições internacionais, uma na Espanha, no Photo Espanha 99 e outra no Mosteiro de Tibães, em Braga Portugal. Também recebeu o prêmio Anual pela Liberdade Cultural, da Fundação Lannan (Santa Fé, Novo México), concedido à ‘Fotógrafa e advogada dos direitos humanos’²⁵.

Em 2000, Claudia Andujar interrompeu suas viagens às terras Yanomami por problemas de saúde, mas até hoje continua ativa na causa indígena desenvolvendo projetos de campanha e educação por meio da CCPY agora conhecida por CPY (Comissão pro Yanomami).

A partir de então, Andujar mantém com seu vasto acervo fotográfico uma relação de constante reconstrução: “tenho um imenso arquivo daquela época que eu estou, no momento, trabalhando, revendo, mas de um ponto de vista muito especial, muito pessoal, que para mim é a definição da arte: a busca de uma expressão pessoal.”²⁶ A partir dele, Andujar tem produzido diversas exposições e publicações.

Em entrevista concedida a Leonardo Wen, Claudia Andujar fala sobre seu acervo:

Eu nunca contei, mas talvez tenha uns 10 mil negativos. Eu organizo por data e por assunto, em envelopes. Os Yanomami é mais por tema do que por data. A grande divisão é antes e depois da Perimetral, que foi a causa de todo o desastre. Depois tenho os projetos mais contemporâneos, como esse trabalho sobre a saúde (*Marcados*) e as assembleias Yanomami. (WEN, 2013)

1.4 *Marcados: no circuito da arte*

A série fotográfica *Marcados* tem, portanto, sua própria gênese, sendo central para nossa compreensão do problema, na contemporaneidade, das origens das imagens. Origens que, segundo Andujar são, sobretudo existenciais conectadas à sua experiência pessoal, porém uma conexão não elaborada de forma espontânea e imediata, no momento em que a artista fotografava. Nas palavras de Andujar: “Só anos mais tarde, mentalizei a importância daquele início de trabalho e fiz a conexão com a minha própria história. O peso e o estigma de ser marcado fazem parte da minha vida, da minha infância.” (ESTEVES, 2009, p.5). Segundo a

²⁵ O Prêmio Anual pela Liberdade Cultural, da Fundação Lannan, de Santa Fé, EUA, foi oferecido no ano 2000, à “Fotógrafa e advogada dos direitos humanos”.

²⁶ Entrevista com Claudia Andujar, realizada pelo ISA – Instituto Socio Ambiental. Disponível em: <<http://site-antigo.socioambiental.org/website/noticias/indios/claudia.htm>> Acesso em: 05 mar. 2015.

artista ela não percebeu no contexto de trabalho em que “capturava”²⁷ aquelas imagens, seu iminente potencial poético: “Eu não via essas imagens como um trabalho artístico, era um projeto de saúde a favor dos Yanomami [...]. Eu queria entendê-los como povo e como cultura.” (ANDUJAR, 2005, p.116-119).

Mas o cuidado formal e a subjetividade do olhar criativo da artista no ato fotográfico não eram um “movimento em pradaria aberta” (FLUSER, 1985, p.11), pois a finalidade da proposta inicial – a documentação – independia do “gesto do caçador pré-histórico”. No caso de Andujar, esse contexto é um acontecimento, que não pode ser creditado ao simples acaso, mas sim a um encontro marcado, desejado, como diz Deleuze: “Assim como os acontecimentos se efetuam em nós, e esperam-nos e nos aspiram, eles nos fazem sinal.” (DELEUZE, 1974, p.151). A forma como a artista conduz a vida, sua preferência constante pelo trabalho fotográfico com temas marginais, pelos excluídos, sua abertura e sensibilidade para perceber e captar os fatos se configuram como acontecimento que provoca um devir. Segundo a artista, no momento em que marcou os índios com os números, ela não reelaborou, de forma imediata, a conexão com seu passado trágico como um processo de criação; ela enxergou as fotos naquele momento apenas como fotos de identidade para compor o cadastro de saúde Yanomami, sem vislumbrar nelas a possibilidade de um trânsito para o campo da arte.²⁸

Dessa forma, as fotografias de *Marcados* já constituíam uma obra em processo, um movimento entre o passado e o futuro, como se elas inconscientemente adquirissem vida, pulsando em profundidade e largura²⁹. Escavando as memórias de Andujar desde sua infância, tendo como marco 1944, época em que a artista, com 13 anos de idade, teve seu primeiro encontro com os “marcados para morrer” (ANDUJAR, 2009, p.4), perdurando até 2005, mais de sessenta anos depois, quando consegue elaborar os desdobramentos do sentimento de marca, oriundo do seu passado trágico. Uma marca da morte, que agora era transformada em uma marca para a vida, “marcados para viver”, nas fotos dos Yanomami, uma tentativa de salvar essa etnia da extinção. Nas palavras da artista:

²⁷ Vilém Flusser metaoricamente afirma que o fotógrafo, ao ‘capturar’ uma imagem, reproduz o gesto de um caçador pré-histórico, ressaltando que ele “[...] não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura” (FLUSSER, 1985, p. 29. Grifo do autor).

²⁸ Ainda nas palavras de Deleuze: “[...] o devir na medida que se furtar ao presente ele não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro, pertence a essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo. [...] Sem dúvida, não é ao mesmo tempo que ela é maior e menor. Mas é ao mesmo tempo que ela se torna um e outro.” (DELEUZE, 1974, p.1).

²⁹ [...] Dir-se-ia que a antiga profundidade se desdobrou na superfície, converteu-se em largura. O devir ilimitado se desenvolve agora inteiramente nesta largura revirada. (DELEUZE, 1974, p. 11).

[...] E esse sentimento ambíguo que me leva, sessenta anos mais tarde, a transformar o simples registro dos Yanomami na condição de “gente” – marcada para viver – em obra que questiona o método de rotular seres para fins diversos. Vejo hoje esse trabalho, esforço objetivo de ordenar e identificar uma população sob risco de extinção, como algo na fronteira de uma obra conceitual. (ANDUJAR, 2009, p. 5).

Apesar da finalização do processo de demarcação das terras dos Yanomami, para Andujar, a luta ainda não havia se encerrado; outro processo ainda estava em curso, como já citamos no início desta pesquisa, o processo de elaboração de suas marcas, iniciado em 1944.

Segundo a artista, ela só conseguiu elaborá-lo concretamente em 2005, quando percebeu a possibilidade de ressignificar as fotos numeradas dos Yanomami, possibilitando o trânsito entre o contexto documental das fichas de saúde e o contexto da arte.

Assim, ela elabora em 2005, a instalação *Marked for Life, Marked for Death* com as fotos documento, originais da ficha de saúde, ampliadas, sem retoque na imagem. Essa instalação integrou a exposição intitulada *Citizens*, realizada no Pitzhanger Manor Gallery and House, em Londres. Depois dessa primeira exposição, a série fotográfica das imagens contidas nas fichas de saúde foi reelaborada em várias versões expositivas, como veremos mais adiante nesta pesquisa. Com relação à expografia, Andujar relata que “mostrar e fazer exposições tem sido um processo de vontade em fugir dos padrões tradicionais. Tenho observado a fotografia contemporânea e, isso me interessa muito, em sua maneira de se expor.”³⁰. É possível perceber que essa afirmação da artista repercute nas diversas instalações construídas com suas séries fotográficas.

Em 2009, foi publicado o fotolivro *Marcados: Claudia Andujar*, que, segundo a autora, também foi ressuscitado do seu vasto arquivo fotográfico do cadastro de saúde Yanomami. Em entrevista para Georgia Quintas³¹ sobre sua dinâmica e a sensação de mexer em seus arquivos, e de ver as fotografias decantadas pela função de sua origem, Andujar de modo incisivo respondeu: “Faço muito isso. O acervo tem várias vidas. É incrível rever e encontrar coisas novas”. Guardadas as particularidades (pois sabemos que em *Marcados* a atitude de ressignificar as fotos é fruto da ação da artista), a declaração de Andujar nos remete à citação do historiador Douglas Crimp (2005, p. 67) quando ele relata a história da bibliotecária Julia Haafken.

³⁰ Entrevista disponível em: <<http://www.forumfoto.org.br/claudia-andujar-2/>> concedida a Georgia Quintas em 18 de outubro de 2010. Acesso em: 10 ago. 2014.

³¹ Disponível em:<<http://www.forumfoto.org.br/claudia-andujar-2/>> Acesso em: 10 ago. 2014).

Haaften trabalhava na Sessão de Arte da Biblioteca Pública de Nova York e passou a se interessar por fotografia. Observou atentamente, na Biblioteca, livros com impressões fotográficas da mais alta qualidade, a maioria do século XIX, localizados nas mais diversas divisões da instituição, como arqueologia, etnografia etc. Então, por iniciativa própria, resolveu catalogá-los numa única categoria de fotografia. Essa ação levou o público a reconhecê-los de acordo com o novo valor que adquiriram, “o qual decorre agora dos ‘artistas’ que fizeram as fotografias.” Esse fato nos leva a construir um paralelo com as fotos realizadas para o cadastro de saúde Yanomami, que agora ressignificadas pela artista, adquirem, como diz Andujar, “uma nova vida”. Assim, como nos exemplos citados por Crimp,

as fotografias localizadas na seção judaica sob a classificação ‘Jerusalém’ passarão a ser encontradas em Arte (...) sob a classificação ‘Auguste Salzmann’; as fotografias que eram do Egito agora são localizadas pertencentes a Beato, Du Camp ou Frith; a pobreza urbana vira Jacob Riis e Lewis Hine; o New Look de Dior vira Irving Penn; a Segunda Guerra Mundial transforma-se em Robert Capa. (CRIMP, 2005, p. 67).

Mediante a ação de Andujar, as fotografias do cadastro de saúde são liberadas de sua antiga função – a de ser um documento –, adquirindo agora, de acordo com Crimp: “sua autonomia ao também adentrar no museu”.

Decidimos, dentre os vários formatos expositivos da série fotográfica *Marcados*, nesta pesquisa, delimitarmos como principal objeto para análise o fotolivro *Marcados: Claudia Andujar*. Contudo, achamos relevante não ignorar e citar algumas exposições da série fotográfica *Marcados* em espaços como galerias e museus. Para tanto, recorremos ao material literário gerado na época de tais exposições (*folder*, reportagens, *internet*, entrevistas etc). Ressaltamos que a menção a essas exposições é feita sem a pretensão de realizar um levantamento impecável devido às inúmeras apresentações da série, por sua vez com seleção de fotografias distintas, e mesmo com ampliações em quantidades, tipos de impressão, papéis, tamanhos e enquadramentos diversos. Devemos ter em mente, sobretudo, que cada exposição das imagens se constitui única, em contextos particulares. A série é apresentada inclusive, às vezes, com nomes diferentes, variando na curadoria, no formato, se configurando em diferentes modos de articular os discursos em torno da obra.

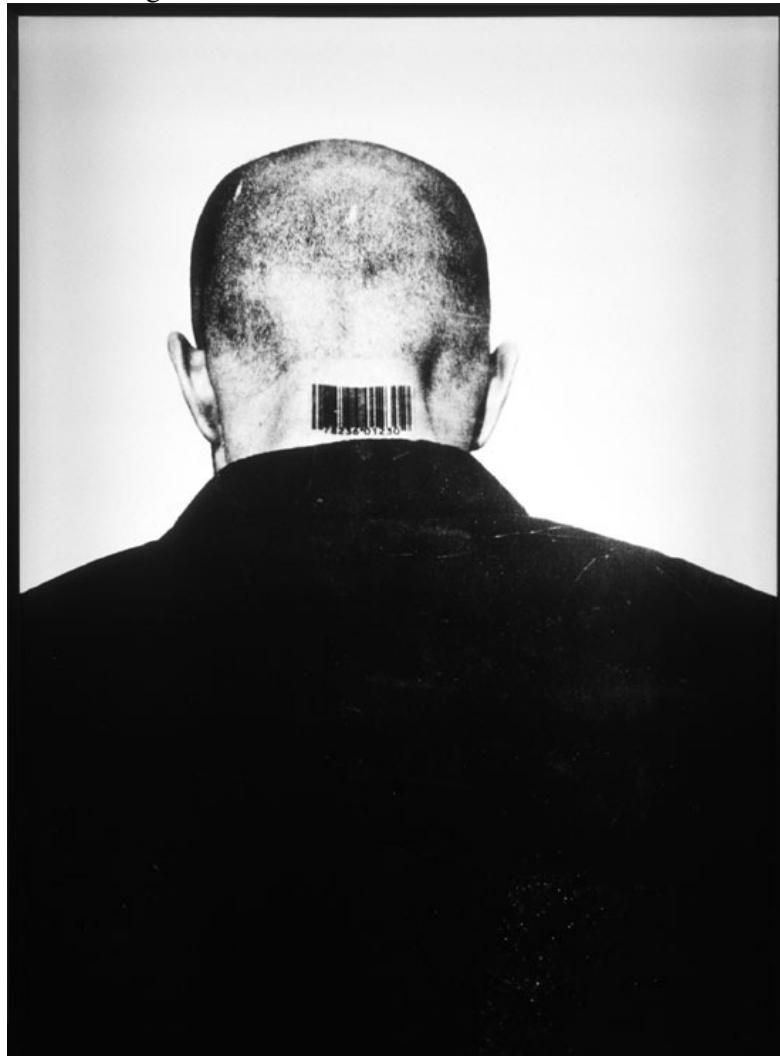
Em 2005, como havíamos observado, Claudia Andujar apresentou pela primeira vez a série fotográfica com as fotos numeradas dos Yanomami em exposição coletiva realizada em Londres, intitulada *Citizens – Exposição Internacional de Cidadãos – A Cidadania como experiência estética*. A curadoria foi de Cynthia Morrison-Bell e Laymert Garcia dos Santos.

A exposição interrogava as possibilidades da existência de novas formas de pensar e interagir com o espaço, além da territorialidade, limites, fronteiras, direitos, deveres e também questões como: quais são as possibilidades de uma nova cidadania do século 21?³² Nela Andujar participou do núcleo reservado aos problemas de “exclusão”, expondo as imagens em formato de instalação com o título *Marked for Life, Marked for Death*, composta por apenas três fotos ampliadas em preto e branco. Dentre as obras, destacamos a intitulada *Generic Man* (Figura 10) da artista fotógrafa Jana Sterbak, que com suas fotos critica a sociedade de consumo por transformar o homem em uma entidade numérica pura ou unidade controlada, definida por códigos de barras. Esta exposição registrou passagem por vários museus³³. É interessante ressaltar que a estreia em 2005, de *Marcados* no campo da arte fortalecia coerentemente a intenção e a ideologia de Andujar com suas fotografias.

³² Fonte: Folder da exposição *Citizens*; Galleria Pitshanger Mannor Gallery & House. Disponível em: <http://nnet-server.com/server/common/evart11w5.htm?site=2>. Acesso em: 20 ago. 2014.

³³ A exposição percorreu na Inglaterra, a City Gallery Leicester, Oriel Davis Wales, Ormeau Baths Gallery Belfast, em 2005. No Brasil foi exposta na Pinacoteca de São Paulo, em 2006.

Figura 10 – Jana Sterbak: *Generic Man*. 1996.



Fonte: <http://nnet-server.com/server/common/evart11w5.htm?site=2>. Acesso em 05-02-14

No Brasil, a série fotográfica de Claudia Andujar foi apresentada como instalação, com o título *Marcados* pela primeira vez em 2006, na 27^a Bienal Internacional de São Paulo, *Como Viver Juntos* (Figura 11), com curadoria de Lisette Lagnado. Essa edição, em comparação com outras Bienais de São Paulo, foi considerada por muitos críticos a de caráter mais político/social do que ‘artístico’ até então.³⁴ Sobre sua participação na Bienal, Andujar comentou que um dos seus questionamentos era com relação à reação do público “ao ver uma sala cheia de gente com números (...) Por que esses índios com esses números? E é isso que eu quero alcançar na Bienal. Então, o meu questionamento, e eu sei que é também dos

³⁴Fonte: <<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-1/discussao-bissexta/vinicius-spricigo/contribuicoes-para-uma-reflexao-critica-sobre-a-bienal-de-sao-paulo-no-contexto-da-globalizacao-cultural>> Acesso em 9 mar. 2014

Ianomâmis, se esse viver junto com o resto do mundo, com os não-índios, é possível ou não.”³⁵

Figura 11 – Claudia Andujar, *Marcados*, 1981-1983. 27^a Bienal (2006).



Fonte: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=263>

Com curadoria de Eduardo Brandão, em 2009, *Marcados* foi exposto na Galeria Vermelho (Figura 12), o título *Marcado Para*. A galeria a partir de então, representa a artista mantendo um grande acervo de sua obra, sendo que um percentual da comercialização das imagens dos Yanomami é destinada a esta etnia.

Em 2011 no Centro de Cultura Judaica (Figura 13) é exposta com o mesmo título anterior: *Marcados Para*, porém em formato distinto. O primeiro andar do prédio contempla 87 fotos e uma ficha cadastral de saúde com a foto de identificação, continuando no segundo andar com a bibliografia completa de Claudia Andujar, um material multimídia de pesquisa sobre o universo da série dos “*Marcados*”, além de uma seleção de 20 desenhos feitos por Yanomami. Para Yael Steiner, diretora do Centro Judaico, “contextualizar as fotos de Claudia Andujar em um centro cultural judaico significa colocar uma cor local e brasileira a outras questões que vão além dos índios e que, na verdade, são universais, como o passado da artista no período da Segunda Guerra.”³⁶

A série fotográfica *Marcados* participou da 12^a Bienal de Istambul intitulada *Untitled*, organizada pela Fundação Istanbul de Cultura e Artes em 2011 (Figura 14), com curadoria de

³⁵ Entrevista com Claudia Andujar. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u16.jhtm>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

³⁶ Para ver mais: <http://www.culturajudaica.org.br/400/marcados-para-de-claudia-andujar>

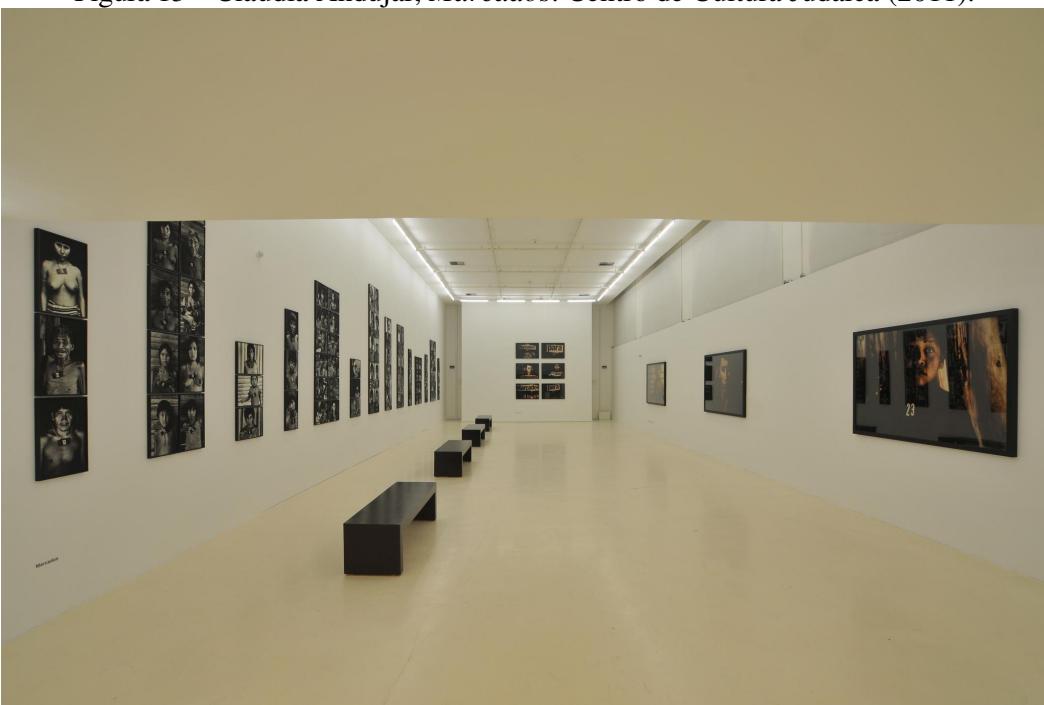
Jens Hoffmann e Adriano Pedrosa, abordando a relação entre arte e política. Na 30ª Bienal Internacional de São Paulo em 2013, que teve como tema *A Iminência das Poéticas*, com a curadoria de Luis Pérez-Oramas onde *Marcados* também foi apresentado como uma instalação (Figura 15).

Figura 12 – Claudia Andujar, *Marcados Para*. Galeria Vermelho (2009).



Fonte: Galeria Vermelho.

Figura 13 – Claudia Andujar, *Marcados*. Centro de Cultura Judaica (2011).



Fonte: Centro de Cultura Judaica

Figura 14 – Claudia Andujar, *Marcados*. 12ª Bienal de Istambul (2011).



Fonte: <http://bienal.iksv.org/en/archive/newsarchive/p/1/447>. Acesso em 15-05-14.

Figura 15 – Claudia Andujar, *Marcados*. 30ª Bienal de São Paulo (2013).



Fonte: <<http://www.bienal.org.br/post.php?i=457>>. Acesso em 15-05-14.

Em maio de 2013 a Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) apresentou o projeto Política da Arte com o seguinte pressuposto: “[...] a noção de que mais do que dar visibilidade a imagens, textos e ideias criados em outras partes, a arte é capaz de, a partir dela mesma, desafiar os consensos e acordos que organizam e apaziguam a vida.”³⁷ *Marcados* integrou o projeto, sendo apresentado em forma de instalação (Figura 16), com curadoria de Moacir dos Anjos. Segundo o curador Claudia Andujar

[...] aposta, com os *Marcados*, na potência de a arte tornar manifesto e partilhar, por procedimentos sempre reinventados, os danos impostos a vários povos do mundo. Põe-se a serviço da exigência ética de reestabelecer ou construir, como sugere o historiador Georges Didi-Huberman³⁸, uma “legibilidade” social dos povos depostos ou desprovidos de seus direitos mais básicos. (ANJOS, 2013)³⁹.

Figura 16 – Claudia Andujar, *Marcados*. FUNDAJ. Política da Arte. 2014.



Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.

³⁷ Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2776:projeto-politica-da-arte-convida-para-a-exposicao-qmarcadosq-da-artista-claudia-andujar-na-fundaj-erby&catid=44:sala-de-imprensa&Itemid=183>. Acesso em: maio 2013.

³⁸ Didi-Huberman, Georges. “*Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural.*” In: Rodrigo Silva e Leonor Nazaré (orgs.). *A República por vir. Arte, Política e Pensamento para o Século XXI*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

³⁹ Fragmento do texto que compõe o folder da exposição *Marcados* no projeto Política da Arte, realizado pela FUNDAJ (2013).

Por fim, *Marcados* foi apresentada em 2014 na exposição *Histórias Mestiças*, no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo, com curadoria de Lilia Schwarcz e Adriano Pedrosa (figuras 17 e 18). Sophie Goltz discorreu particularmente sobre a exibição das obras de Andujar:

Um dos momentos mais fortes da exposição ocorre em uma pequena sala exibindo fotos de *Marcados* (1983-1984) com autoria de Claudia Andujar – o resultado de uma comissão de 1970 do governo brasileiro – que levam a sua participação na fundação do Parque Yanomami, ao lado de outros compromissos ativistas. Esta série é combinada com os desenhos de Taniki Manippi-theiri (*Funeral Yanomami*, 1976) e as aquarelas de Joaquim José de Miranda (*A Expedição do Tenente-Coronel Afonso Botelho de Souza aos sertões do Tibagi*, 1771-1773). Cento e vinte e cinco anos depois da proclamação da República do Brasil e de suas promessas de democracia, a herança moderna de colonialismo e, mais recentemente, a ditadura são brutalmente aparentes nessas obras. (GOLTZ, 2014, tradução nossa).

Figura 17 – Claudia Andujar, *Marcados* e Joaquim José de Miranda, *A expedição do Tenente-Coronel Afonso Botelho de Souza... Histórias Mestiças*. 2014.



Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

Figura 18 – Claudia Andujar, *Marcados* e Joaquim José de Miranda, *A expedição do Tenente-Coronel Afonso Botelho de Souza... Histórias Mestiças*. 2014.



Fonte: Instituto Tomie Ohtake.

1.5 A publicação em fotolivro: *Marcados*: *Claudia Andujar*

Como já citado, nosso objeto de estudo é o fotolivro decorrente: *Marcados*: *Claudia Andujar*, por entendermos que o livro também é um dispositivo de exposição. Através dele pretendemos discutir a série fotográfica *Marcados*, envolvendo a questão do registro documental à poética.

É a partir do final da década de 70 que o campo editorial reconhece a força da produção fotográfica e os fotógrafos vislumbram nos livros uma possibilidade acessível de divulgar seus trabalhos. Na opinião de Pedro Vasquez (2001, p. 17), o surgimento no país de leis de renúncia fiscal, que “viabilizam a movimentação das altas quantias necessárias à edição de livros de imagens”, também colabora para o desenvolvimento de um cenário favorável à publicação de livros de fotografia. Algumas obras significativas desse período são *Mitopoemas Yanomami* (1979), de Andujar; *Xingu, território tribal* (1980), de Mauren Bissiliat; e *A cidade da Bahia* (1984), de Cravo Neto. (BARBALHO, 2010, p.84).

Andujar apresentou a obra em formato de fotolivro com o título *Marcados*: *Claudia Andujar* editado em 2009, com versões em inglês e português pela editora Cosac Naify, em

papel couché fosco impresso em preto e branco. Com 156 páginas contendo 100 imagens, sua tiragem inicial foi de 1900 exemplares.

Em 2010, *Marcados: CLAUDIA ANDUJAR* ganhou o Photobook Award como um dos melhores títulos de fotografia de 2009.

Claudia Andujar, quando entrevistada por Georgia Quintas, respondeu sobre questões a respeito do seu processo de elaboração de livros quanto à seleção das fotografias, ao recorte, à edição e todas as demais escolhas, e também se esse processo gerava algum tipo de angústia. A fotógrafa respondeu: “Eu gosto de fazer, é um alívio. Cada livro, de certa maneira, é uma história, parte de um tema antes de propor o livro. Na verdade, escolho um tema antes de pensar que vai se tornar um livro.”⁴⁰

Figura 19 – Capa do livro – *Marcados: Claudia Andujar*. 2009.



Fonte: ANDUJAR, 2009.

⁴⁰ Entrevista disponível em: <<http://www.forumfoto.org.br/claudia-andujar-2/>> concedida a Georgia Quintas em 18 de outubro de 2010. Acesso em: 10 ago. 2014.

Figura 20 – Capa e contracapa do livro – *Marcados: Claudia Andujar*. 2009.



Fonte: ANDUJAR, 2009.

O livro possui capa e lombada com títulos impressos em letras brancas. Mesmo a partir de sua concepção gráfica, é possível apreender algo do que está no seu interior, assim como certas miscigenações entre as culturas indígena e ocidental, além de evocações artísticas e linguísticas.

Duas tarjas negras cobrem capa e contracapa, sobrepondo-se à foto da índia marcada com o número 79 da série *Marcados*, talvez indicando o luto das imagens. Na cultura dos Yanomami, a cor negra simboliza a noite e a morte⁴¹. Nas expedições de guerra, os homens pintam-se de fumo negro. A mulher, quando está de luto, não utiliza a cor vermelha nas suas pinturas: usam pintura negra sobre as maçãs do rosto. A tarja negra, portanto, pode ter uma conotação lúgubre, se considerarmos o uso da cor na própria cultura Yanomami.

Por outro lado, pensando-se na cultura ocidental, essas tarjas formam figuras geométricas que, de algum modo, podem lembrar o universo artístico (as obras de Malevich e artistas do abstracionismo, por exemplo).

Também percebemos nelas os formatos aproximados dos números 7 e 9, além de uma sugestão à abertura e fechamento de aspas. Nesse sentido, há mais uma sobreposição semântica possível evocando a aritmética e a língua dos brancos.

⁴¹ Para saber mais sobre a cultura Yanomami, consultar: <<http://yanomami.paginas.sapo.pt/cultura.html>>

São elementos que, em suma, podem evocar ao mesmo tempo o racionalismo ocidental e as formas estilizadas da cultura material indígena, de pinturas corporais à cerâmica. E essa mesma forma geométrica, para além da capa e da contracapa, ora negra, ora branca, ora cinza, se introduz nas subdivisões do livro. Na primeira subdivisão, a capa, vemos a tarja negra. Na próxima página, novamente a tarja negra com o sumário, também externo a ela, nas bordas. Na sequência, vem o texto introdutório, escrito por Claudia Andujar, com letras brancas sobre o papel couché negro. A página seguinte é informativa, também em formato padronizado, trazendo a mesma tarja, porém na cor branca sobre o fundo negro do papel, e, novamente, ocupando a borda da tarja, há um título informativo, identificando o nome da região (aldeia) Yanomami e a data em que a equipe de saúde por lá passou. Esse modo de diagramação de página se repete sempre que muda a região Yanomami. Na próxima página se inicia a apresentação das fotos da região correspondente. A cor da tarja muda mais uma vez apenas no texto final, que é o “Roteiro das visitas”, onde se apresenta em cinza.

Na concepção do fotolivro *Marcados: Claudia Andujar*, a artista selecionou 85 fotos das fichas de saúde realizadas entre 1981 e 1983, as quais são apresentadas agrupadas pelos nomes das regiões habitadas pelos retratados⁴². Segundo Claudia Andujar, pelo conjunto de fotos, é possível identificar a qual aldeia pertence o índio, pois cada uma tem sua peculiaridade. Sobre esse fato, a fotógrafa relata:

[...] e acontece que em cada região tinha um tipo de construção onde eu tirei as fotografias que já eram construções fora do padrão da cultura tradicional, vendo o conjunto de fotos a gente um pouco reconhece também o lugar onde foram feitas pela construção ou falta de construção. (ANDUJAR, 2006).

Um dos aspectos que as distingue é o maior ou menor contato com os brancos, principalmente por garimpeiros. Percebemos que indígenas habitantes de regiões mais afastadas, de difícil acesso, ainda não apresentam nas fotos as influências de nossa cultura, ao contrário das regiões de acesso fácil. Nota-se, por exemplo, a presença de roupas, bijuterias, uso de batom, sobrancelhas modeladas etc.

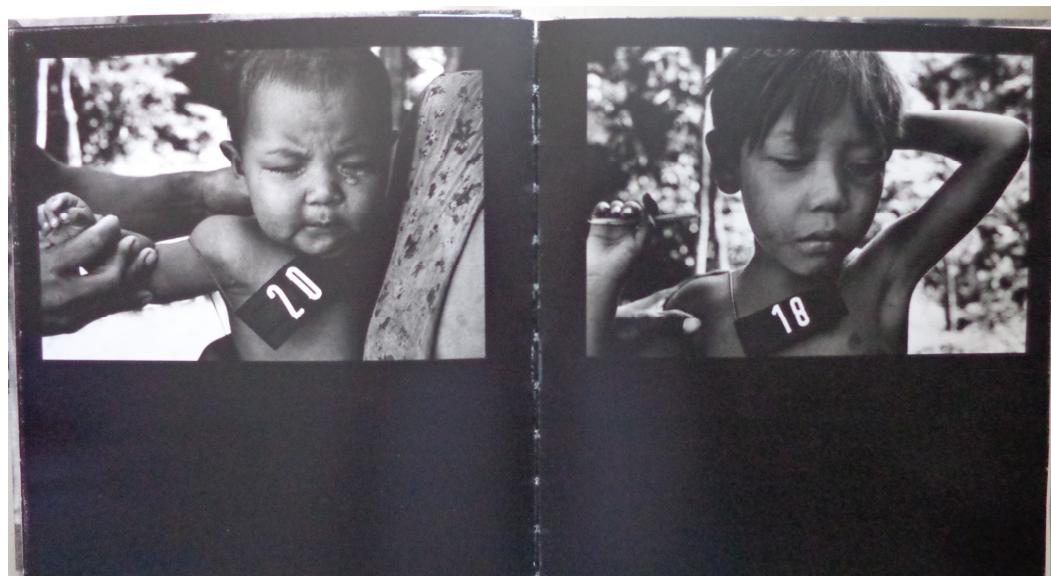
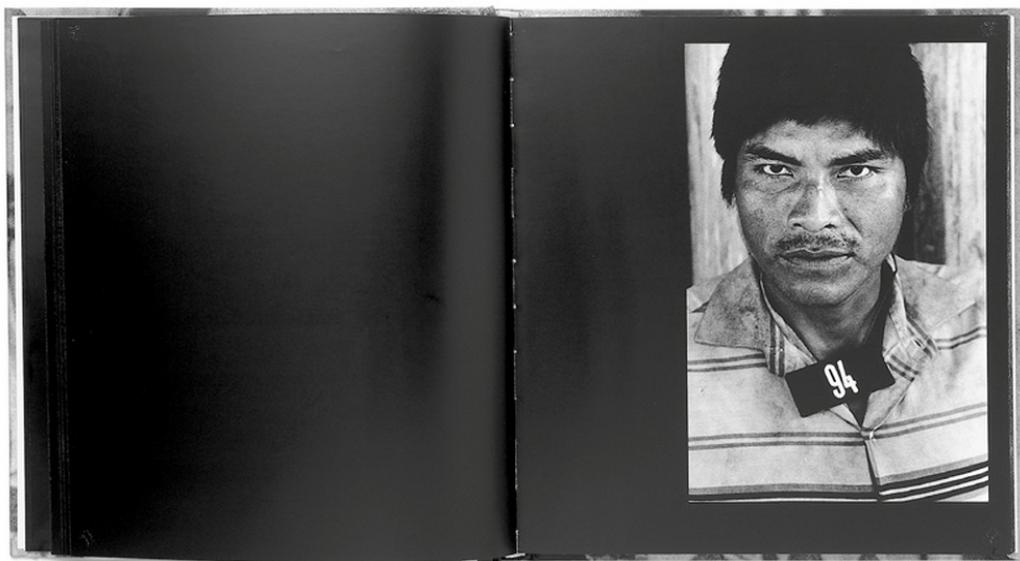
As fotos não possuem legendas⁴³. São exibidas sobre o fundo negro do papel, sempre únicas em cada página, às vezes inseridas tanto na página par como na ímpar, ou somente em uma dessas páginas com a outra em negro, como se fosse um intervalo, um respiro, uma pausa para o leitor. Quanto ao formato das imagens (figura 21) percebemos que elas continuam

⁴² Para compor o livro, Andujar, selecionou as fotos dos índios das aldeias Ericó, Boas Novas, Ajarani, Papi U, Aracá, Mucajai e Surucucus.

⁴³ A ausência de legendas para nomear imagens é uma prática recorrente de Andujar.

obedecendo ao formato da tarja, que agora mantém sempre uma de suas proporções de forma subliminar e a outra preenchida pelas fotos, que ora são apresentadas no formato retrato ora no formato paisagem, isto é, ora na proporção vertical da tarja ora na horizontal, como se de lá emergissem ocupando a sua superfície ou como se, da profundidade, emergissem para a superfície. Metaforicamente, será que poderíamos relacionar a tarja a um buraco negro, que perpassa todo o livro, sendo de lá que as imagens afloram para a superfície?

Figura 21 – Miolo do livro – *Marcados: Claudia Andujar*. 2009.



Fonte: ANDUJAR, 2009.

Além das fotos, como já citado, o livro inclui dois textos, um prefácio e um posfácio. O prefácio (impresso com letras brancas em fundo negro) é de autoria da artista com o título “Circunstâncias”, onde Andujar pontua três datas: 1944, ano das marcas de seu passado trágico; 1980, ano em que se inicia a campanha de saúde Yanomami, a elaboração do cadastro de saúde dos índios, através das fichas de saúde composta pelos dados do indivíduo e sua foto de identificação numerada; e finalmente 2008, o ano da relaboração dessas fotos documentos em obra no campo da arte – *Marcados* –, que, segundo ela, questiona o método de rotular seres para fins diversos (ANDUJAR, 2009, p. 5). O outro texto, o posfácio, impresso com inversão das cores (letras negras sobre fundo branco), tem autoria de Stella Senra, com o título “O último círculo”, que é uma referência ao modo de ocupação da terra pelos Yanomami, que se compõe de três círculos, isto é, três grandes áreas circulares ao redor de sua habitação. No texto, Senra se apoia em autores como Hall Foster, Pierre Clastres, Roland Barthes, Gilles Deleuze, entre outros, para discorrer sobre a série fotográfica *Marcados*, afirmado que é um trabalho

[...] permeado pela dor, que choca por mostrar a face traumática do contato. Pois é desse mau encontro que se trata, do encontro com o branco que, desde a sua chegada entre os indígenas até os dias de hoje, não parou de desestruturar suas sociedades, de trazer a doença, a morte, de levar ao aniquilamento – ao genocídio (...) O trabalho se articula em torno dos números, eles explicitam, de modo exemplar a dupla face do contato. Pois, apesar de continuarem atendendo a uma necessidade de identificação, de trazerem à mente a situação dos campos de concentração, os números não repetem mais, aqui, a associação histórica com a morte. (SENRA, 2009, p. 129).

Finalizando o fotolivro *Marcados*: *Claudia Andujar*, observamos a mesma tarja, porém cinza, marcando outra subdivisão e introduzindo um relatório, de autoria de Claudia Andujar com o título “Roteiro das visitas”. Nele a fotógrafa detalha as condições em que se desenvolveu o trabalho de vacinação e da situação de saúde das comunidades visitadas de 1980 a 1983. Consta nesse relatório que “a experiência adquirida nessas viagens foi fundamental na campanha para demarcação, pelo governo, da Terra indígena Yanomami e na condução dos trabalhos da CCPY, coordenada por Claudia Andujar durante 22 anos.” (ANDUJAR, 2009, p.145). É composto também por fotografias, como as que registram as ações da missão, de algumas fichas de saúde com as fotos de identificação dos índios nas suas malocas entre outras. Deste conjunto, destacamos a foto da figura 22, onde Claudia Andujar retrata um dos médicos da equipe, o Dr. Pacalichio tratando os Yanomami da região chamada Marari, local onde passaram três dias realizando o levantamento do estado de saúde e exames

dos índios, e também a foto da figura 23, que mostra a equipe médica sanitária carregando uma enorme caixa de isopor, utilizada para carregar as vacinas imersas em barras de gelo, “Carregamos as caixas através da mata até as comunidades. As vacinas tinham de ser utilizadas em tempo recorde, antes que o gelo derretesse.” (ANDUJAR, 2009, p.147), esclarece Andujar no relatório.

Figura 22 – Dr. Francisco Pascalichio, examinando e tratando os índios em Marari.

Foto: Claudia Andujar.



Fonte: ANDUJAR, 2009.

Figura 23 – Equipe médica sanitária com a caixa de vacinas no gelo, Boas Novas (RR), 1981.



Fonte: ANDUJAR, 2009.

Dessa experiência resultou também um documento com 219 páginas, intitulado *Relatório Yanomami 82: Situação de contato e saúde recomendações para a criação e estruturação do parque indígena* (CCPY, 1982). Esse documento foi constituído, nessa época, em função do projeto de demarcação das terras dos Yanomami.

Por fim, percebemos claramente no livro a conexão entre título e conteúdo: quem são os marcados? Os índios? Claudia Andujar? Ou todos nós? Essa associação é intermediada pelo texto introdutório do livro “Circunstâncias”. Nele, Andujar nos traz as memórias de sua adolescência, quando presenciou sua família paterna e seu primeiro amor serem marcados para a morte. Essa relação é lembrada também, no segundo texto do livro, “O último círculo”, por Stella Senra, quando ela menciona os campos de concentração nazistas, experiência que compartilhamos todos, ainda que em nosso imaginário.

Como já citamos anteriormente, nossa escolha pelo folivro como o objeto principal desta investigação se deu também pelo fato de entendê-lo como um dispositivo de exposição com circulação bem mais ampla, duradoura e acessível do que as exposições nos espaços dos museus e das galerias, que, evolvem custos elevados, elaboradas para a fruição de uma elite selecionada.

Supomos então que Andujar apostou no fotolivro como um meio democrático de divulgar adequadamente o seu trabalho, possibilitando a um maior número de pessoas acesso ao conjunto de imagens produzidas, fato que se configura em uma ação estratégica, uma ação política para a sensibilização de sua grande causa, que sempre foi a luta pelos direitos dos Yanomami.

Defendemos também a hipótese de que o livro não oferece de imediato ao leitor uma classificação ou categorização das imagens, quer seja como fotos de documentação ou de arte. Tratam-se de imagens híbridas, miscigenadas, como a própria configuração do livro parece demonstrar a partir de sua capa e passando por sua diagramação. Mais do que um fotolivro ou livro de arte, *Marcados* – o livro – é um ato em favor de um povo e sua cultura, buscando respeitá-los mesmo que agregando aspectos de outra cultura. Seus textos e projeto gráfico reiteram, portanto – assim como o estatuto das fotos (entre documento e arte) e as tarjas pretas, brancas e sobretudo cinzas, mistura de branco e preto – que os matizes são necessários para essa manifestação.

1.6 Fotolivros

No contexto dos livros e fotografias, fala-se de livro de fotografia de autor, recentemente conhecido pelo termo fotolivro. Sempre foi um importante meio de difusão dos trabalhos de artistas desde o início da fotografia, sendo o primeiro deles lançado pelo fotógrafo inglês Willian Henry Fox Talbot, *The pencil of nature* (1844-1846). O pesquisador e fotógrafo Martin Parr (2015, p.134) descreve o termo fotolivro como um livro (com ou sem texto) no qual o conteúdo é predominantemente expresso por meio de fotografias, e necessariamente o livro deve ser de autoria do fotógrafo. Segundo Ronaldo Entler, esse termo foi divulgado recentemente no Brasil na ocasião do I Forum Latino-americano de Fotografia em 2007, um evento patrocinado pelo Itau Cultural, ocasião em que se esboçou a pesquisa que culminaria na publicação do livro *Fotolivros Latino-Americanos*, com organização de Horacio Fernández⁴⁴.

Recorremos aos teóricos para melhor entender o conceito dos fotolivros. Edith Derdyk, ao ser entrevistada, fala a respeito de seu pensamento sobre livros:

O livro é por vocação, nômade. O livro transita, circula, caminha, é objeto cartográfico das experiências humanas, é extensivo ao corpo, é mapa e território. Portátil e viajante. Se não fosse assim não seria livro. O livro divide os gomos da mexerica, como se dentro deste universo da história dos livros cada um fosse este gomo sem a qual a mexerica não existiria. (GRIGOLIN, 2015, p.136).

Para Iatã Cannabrava, “fotolivros são publicações compostas por fotografias acompanhadas por alguma informação, aquela que seu autor crê ser conveniente oferecer. São livros nos quais há que se ler as fotografias, nos quais a imagem é realmente o texto.”⁴⁵ Letícia Lampert⁴⁶ nos relata sobre o seu entendimento a respeito do conceito de fotolivro:

[...] quando o fotolivro tem sua concepção gráfica intrínseca à sua existência, não vejo distinções conceituais relevantes para separar fotolivros e livros de artista. Vejo mais como uma questão de campo. Quem vem da arte, chamará a obra de livro de artista, quem vem da fotografia, de fotolivro. Alguns se

⁴⁴ Fotolivros latino-americanos (Organização de Horacio Fernández. Cosac Naify, 2011). Disponível em: <<http://iconica.com.br/site/sobre-fantasmas-e-nomenclaturas-parte-3-fotolivros/>> Acesso em: 15 abr.15.

⁴⁵ Entrevista com Iatã Cannabrava. Disponível em: <<http://olhave.com.br/2009/03/entrevistando-13/>> Acesso em: 05 maio 2015.

⁴⁶ Artigo *Fotolivro ou livro de artista? Eis a questão*. Apresentado no IV Encontro Pensamento e Reflexão na Fotografia, realizado pelo MIS-SP (Museu da Imagem e do Som de São Paulo), em maio de 2015. Disponível em: <http://www.mis-sp.org.br/icox/icox.php?mdl=mis&op=programacao_interna&id_event=1841> Acesso em 15 maio 2015.

tornarão tão fronteiriços que talvez seja difícil estabelecer qualquer denominação. (LAMPERT, 2015).

Lampert se apoia em teóricos como Elizabeth Shannon, autora do livro *The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century* para citar outros conceitos sobre fotolivro para, corroborando a ideia de que o fotolivro no campo da arte deixa de ser um veículo, para ser entendido, também, como obra em si.

[...] Voltando às definições, Shanon cita Ralph Prins para trazer outro conceito de fotolivro: “Um fotolivro é uma forma autônoma de arte, comparável com a escultura, com uma peça de teatro, com um filme. As fotografias perdem as características fotográficas delas mesmas e se tornam partes de um todo traduzido em tinta impressa, num evento dramático chamado livro.” Elizabeth Shannon frisa o caráter portátil e durável, que possibilita que trabalhos sejam redescobertos em outros períodos, salientando as vantagens do formato também como veículo. (LAMPERT, 2015).

A história dos fotolivros foi resgatada recentemente pelo pesquisador e curador espanhol, Horacio Fernández, no livro *Fotolivros Latino-Americanos* (FERNÁNDEZ, 2011), uma documentação sobre livros de fotografia na América Latina, desde 1920 até o início do século XXI, trazendo um total de 150 publicações de fotolivros. Nele, o autor destaca e cita várias vezes o primeiro fotolivro de Claudia Andujar, em parceria com George Love, com quem na época ela era casada, lançado em 1978 pela editora Práxis, cujo título é *Amazônia*⁴⁷ (Figura 24 e 25) como sendo um dos principais fotolivros latino-americanos onde os Yanomami são apresentados segundo ele como os autênticos habitantes da terra:

Amazônia é um fotolivro magnífico, com um ritmo narrativo cinematográfico, que começa longe e acaba perto, vai de fora para dentro. Ao mesmo tempo o princípio trata do material e depois se torna espiritual, passando finalmente do visível ao invisível, algo realmente difícil de fotografar, exceto para Claudia Andujar, que enfrenta até o ritual do reanu, festa na qual se toma um pó chamado yákoãma (...) tudo isso é narrado em imagens. (FERNANDEZ, 2011, p.114).

⁴⁷ O livro *Amazônia*, sofreu censura do regime militar, foi recolhido para posterior publicação sem o texto introdutório do poeta Thiago de Mello. Mesmo assim sua distribuição foi feita quase que de modo clandestino entre os sebos de São Paulo. Recentemente, em entrevista para o Jornal O GLOBO, Claudia Andujar conta que, depois do lançamento de “Fotolivros latino-americanos”, diversos museus a procuraram pedindo exemplares de “Amazônia” (ela garante só ter uma cópia). Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/03/02/o-valor-da-copia-488235.asp>> Acesso em: 20 jan. 15).

Figura 24 – *Amazônia*, de Claudia Andujar e George Love. São Paulo, 1978.



Fonte: Galeria Vermelho.

Figura 25 – *Amazônia*, de Claudia Andujar e George Love. São Paulo, 1978.



Fonte: Galeria Vermelho.

Para o historiador e crítico de fotografia Martin Parr, os fotógrafos conseguem transmitir seu ponto de vista (mais amplo ou restrito, conforme o caso) de um modo muito “particular- complexo, intrigante e criativo” através de seus fotolivros. Assim, nos transportam até certos locais, como é o caso do fotolivro *Amazônia* que, segundo ele, “não é ‘documental’ no sentido estrito”:

É uma mescla singular de política e pessoalidade. (...) Num primeiro nível, pode-se vê-lo como um fotolivro importante que trata de questões ambientais e defende tanto a preservação da floresta amazônica como o respeito pelo índios ianomâmis. No entanto, também reflete um interesse pelo plano espiritual, como era explorado por meio de drogas alucinógenas – um interesse da década de 1960 e 1970 não restrito apenas aos ianomâmis. (PARR, 2015, p.148).

As imagens de *Amazônia* são apresentadas sem legenda ou texto informativo, porém a sequência da apresentação induz o leitor a um texto, que começa com imagens aéreas de

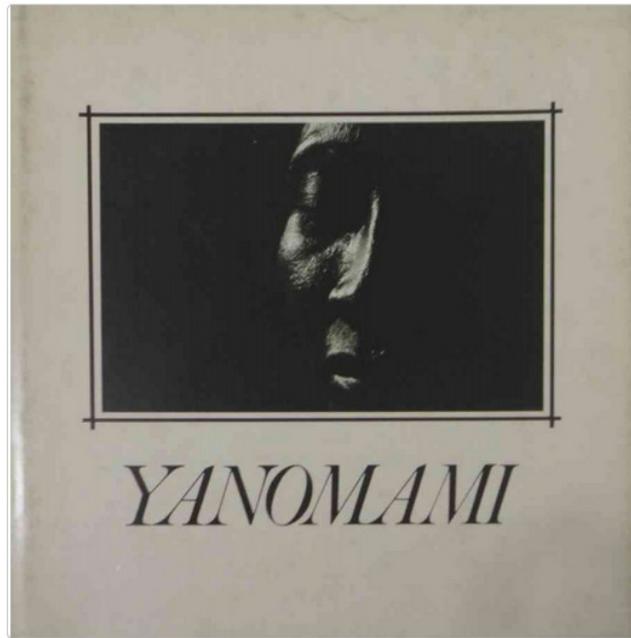
paisagens realizadas por George Love e, posteriormente, imagens de figuras humanas realizadas por Andujar.

Voltando à pesquisa dos fotolivros latino americanos, Horacio Fernández cita também outro fotolivro de Andujar, *Yanomani Frente ao Eterno*, lançado em 1978 pela editora Práxis, composto por 38 fotografias em preto e branco (Figura 26 e 27). Suas imagens não possuem legendas. Os raros títulos ou estão em dialeto indígena (fato que não os configura como informativos ou descritivos), ou quando não estão no dialeto indígena se apresentando com alguma possibilidade de serem de caráter informativo, destoam em relação ao que é apresentado na imagem. (SOARES, 2011, p.28). São fotografias que nos revelam as tradições dos Yanomami, que Andujar descreveu como “cruelmente grandiosos” por serem imagens de um povo em extinção, que está “evaporando” ao entrar em contato com a “civilização”. (FERNANDEZ, 2011, p.114).

Segundo Soares (2011) a abordagem de Andujar ao tema dos rituais xamânicos dos Yanomami, ocorreu sem intenção de mostrá-los como algo no campo do exótico, do curioso, mas valendo-se de sua longa convivência e contato mútuo com esse povo, estabelecendo-se “a dimensão simbólica do ritual na fotografia de Andujar”. A pouca luminosidade do lugar onde foram realizadas as fotos permitiu que a fotógrafa investisse no prolongamento da escuridão, admitindo a ideia da diversidade cultural desse povo sem se impor como “civilizada”, mas reconhecendo “estar diante de um povo com uma história diferente da sua”:

[...] O termo “revelar”, que faz parte do léxico fotográfico, torna-se ineficaz quando aplicado a essas imagens. Elas parecem resistir a revelar algo, insistindo em resguardar o ritual de qualquer olhar invasivo, mantendo seu caráter mítico. Às vezes sem utilizar *flash*, Andujar também tira proveito de efeitos técnicos que resultam em uma profusão de feixes de luz que reforçam a natureza transcendental à qual o ritual está vinculado. (...) nenhuma das imagens volta-se deliberadamente para um julgamento estereotipado sobre o modo de vida dos Yanomami, definindo-o como “costume de selvagens ou de bárbaros”. (SOARES, 2011, p. 37).

Figura 26 – Capa do livro - *Yanomami Frente ao Eterno*. 1978. Claudia Andujar.



Fonte: Galeria Vermelho.

Figura 27 – *Yanomami Frente ao Eterno*. 1974. Claudia Andujar.



Fonte: Galeria Vermelho.

Figura 28 – *Yanomami*. 1974. Claudia Andujar.



Fonte: Galeria Vermelho.

Sobre a divisão dos capítulos do livro *Yanomami Frente ao Eterno*, Claudia Andujar comenta:

Com os Yanomami (*Yanomami em frente do eterno*, Práxis, 1978) decidi mostrar de certa maneira uma representação da humanidade deles. Dividi em tópicos a edição com o começo da vida no planeta, o nascimento do ser humano, da cultura, a contra-cultura, as invasões, reações e, por fim, o líder que vai em frente, mas que não sabe onde vai chegar. Eu gosto de fazer isso (livros). Para mim, cada livro é um filho.⁴⁸

Figura 29 – *Yanomami*. 1974. Claudia Andujar.



Fonte: Galeria Vermelho.

⁴⁸ Entrevista disponível em: <<http://www.forumfoto.org.br/claudia-andujar-2/>> concedida a Georgia Quintas em 18 de outubro de 2010. Acesso em: 10 ago. 2014.

Na figura 29, Andujar retrata o transe xamânico. Podemos perceber na imagem a combinação de recursos técnicos com estratégias que a fotógrafa adotava/criava para elaborar as fotos. Em entrevista concedida a Eduardo Brandão, Alvaro Machado e Augusto Massi, ela conta que em São Paulo, no seu apartamento, simulava e estudava as condições que possibilitariam na aldeia yanomami obter imagens que ultrapassariam o estatuto de mero documento do transe xamânico. Como exemplo das estratégias adotadas, citou a substituição de equipamentos de *flash* pela distribuição de lampiões de querosene no interior da oca. Com isso,

[...] a imagem exibe uma espécie de “deslocamento” dos elementos à volta do índio, sugerindo a migração de sua consciência: focados em primeiro plano, os indivíduos parecem flutuar sobre um fundo de luzes pulsantes, em trabalhos que configuram uma verdadeira “proeza do olhar” na mimese de seu tema. Visão e percepção encontram-se de tal modo sintonizadas com seu objeto que os resultados, obtidos unicamente pelo processo tradicional de revelação em laboratório, constituem por si só um exemplo acabado de construção pictórica. (BRANDÃO e MACHADO, 2005, p. 172, 173).

Fernando de Tacca, ao se referir às imagens do ritual xamânico (figura 29), argumenta que elas estão para além da fotografia documental, “fotografias com intensos jogos de luz e sombra, retratos que ultrapassam a mera descrição e remetem a uma relação atemporal dos índios, uma busca de intensidades interiores”. (TACCA, 2010).

Incluindo os livros que citamos acima, Claudia Andujar produziu desde 1970 até 2009, ano em que publicou *Marcados: Claudia Andujar*, um total de 10 livros⁴⁹, a maioria sobre os Yanomami.

As séries fotográficas produzidas por Andujar, publicadas no formato de livros, nos remetem ao questionamento do crítico Martin Parr:

[...] será que a fotografia é arte da mesma maneira que a pintura o é? Uma arte que em teoria se traduz na realização, numa única imagem, de tudo aquilo que o artista é capaz de fazer? Ou será a fotografia uma arte de outro tipo, uma arte seriada – como o filme ou o romance – cujo verdadeiro potencial só pode ser plenamente realizado mediante uma sequência de imagens? (...) ou seja, não seria a fotografia, em essência, uma arte literária, uma arte em que o fotógrafo não é propriamente o manipulador de formas no interior da moldura fotográfica, mas antes um narrador que se vale de imagens em vez de palavras, alguém que conta uma história? (PARR, 2015, p.135).

⁴⁹ Relação de livros publicados por Claudia Andujar: *A week in Bico's World: Brazil*. NY/Londres: Crowell-Collier Press/Collier-Macmillian, 1970; *The Amazon*. Amsterdã: Time-Life Books International, 1973; *Amazônia* [com George Love]. São Paulo: Práxis, 1978; *Yanomami: frente ao eterno*. São Paulo: Práxis, 1978; *Mitopoemas Yānomam*. São Paulo: Olivetti do Brasil, 1979; *Missa da terra sem Males*. Rio de Janeiro: Tempo/Presença/Centro Ecumênico de Documentação, 1980; *Yanomami: A Casa, a Floresta, o Invisível*. São Paulo: DBA, 1998; *A Vulnerabilidade do Ser*. São Paulo: Cosac Naify/Pinacoteca do Estado, 2005; *Yanomami, la danse des images*. Paris: Marval, 2007; *Marcados: Claudia Andujar*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

2

As fotografias de Marcados

Como exposto anteriormente, nossa questão principal nesta pesquisa é discutir as imagens da série fotográfica *Marcados*, que originalmente foram realizadas com o caráter de documento, fotos que promoveram a identificação visual nas fichas de saúde e campanha da CCPY por meio de uma marca numérica nos índios Yanomami. Posteriormente essas fotos foram arquivadas por Andujar. Somente anos depois ela rememora seu passado, ressignificando essas imagens e possibilitando o trânsito para o contexto artístico, apresentando-as como série fotográfica em formato de exposição e no fotolivro *Marcados: Claudia Andujar*. Optamos para a análise nesta pesquisa pelas imagens contidas no fotolivro com o objetivo de discutir questões pertinentes às fotos no campo documental e no campo da arte.

Apesar de nossa pesquisa não contemplar um estudo aprofundado sobre a história da fotografia e suas múltiplas formas de apropriações, faz-se necessário pontuar algumas questões do universo da fotografia. Prosseguiremos com algumas questões que permeiam a fotografia entre o documento e a arte.

2.1 Fotografia: do documento a expressão.

Segundo Rouillé, a fotografia⁵⁰ foi uma novidade que surgiu quase concomitantemente na França e na Inglaterra na ‘era do maquinismo’, época de transição

⁴³A invenção da fotografia foi anunciada em 1839 para a comunidade científica no Institut de France, por François Arago em nome do seu inventor, Daguerre, que, passado algum tempo, registrou o invento em seu nome e em seguida vendeu ao governo francês. Anteriormente, em 1826, o litógrafo francês Nicéphore Niépce conseguiu manter fixa uma imagem sem o escurecimento característico da maioria das experiências anteriores. Há mais de dez anos, ele perseguia esse objetivo, e, embora conseguisse registrar as imagens, esbarrava na não permanência destas devido à sensibilidade dos produtos químicos utilizados. A primeira “fotografia” foi fixada por Niépce por meio da exposição aproximada de oito horas. Niépce, porém, veio a falecer em 1833, e seu sócio, pintor de paisagens e desenhista de cenários para teatro, Loius-Jacques Mandé Daguerre deu seguimento às pesquisas,

onde a sociedade passava do estágio pré-industrial ao nível industrial. Nesse contexto, o surgimento do daguerreótipo despertou entusiasmo pela lógica industrial que o circundava. Sendo, pois, fruto de operações técnicas sequenciais, simples e de baixo custo em relação aos retratos feitos a mão, a fotografia ganhou espaço e substituiu o gesto manual do autor na sua criação de imagens meticulosas pelo gesto mecânico do fotógrafo que era o espectador, da “aparição autônoma e mágica de uma imagem química” (ROUILLÉ, 2009) e até mesmo mais precisa do que as imagens manuais. Ainda conforme Rouillé,

[...] a modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais apoiam-se nas ligações estreitas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações; mas, também da democracia. Essas ligações, associadas ao caráter mecânico da fotografia, vão apontá-la como a imagem da sociedade industrial: aquela que documenta com o máximo de pertinência e de eficácia, que lhe serve de ferramenta, e que atualiza seus valores essenciais. (ROUILLÉ, 2009, p.29).

Porém, ainda segundo Rouillé, não é apenas o dispositivo mecânico e suas ligações com a sociedade industrial, que garantem a modernidade das imagens e das práticas fotográficas: “A fotografia não é intrinsecamente moderna. De imediato ela é plural; e nunca deixará de sê-lo. Seu dispositivo sempre vai dar pretexto a práticas tanto modernas quanto antimodernas.” (ROUILLÉ, 2009, p.30). Para ele, tal condição surge desde o aparecimento da fotografia. Para exemplificar, ele cita o fato ocorrido em 1839, quando François Arago, da Academia de Ciências, elogia o daguerreótipo, com suas imagens feitas em placas de metal, mas, em seguida, Désiré Raoul-Rochette defende perante a Academia de Belas Artes, “sob a relação da arte”, os positivos feitos diretos sobre papel (figura 30) de Hippolyte Bayard (1807-1887)⁵¹, com a argumentação de que essas imagens sobre papel mantinham relação com a arte e as qualificava como “verdadeiros desenhos”, dotadas de um “efeito encantador”. A partir dessa época, uma das grandes funções da fotografia-documento, reproduzível em papel, encontrou seu lugar nos álbuns: “A união fotografia-álbum constituiu, desse modo, a

obtendo resultados cada vez melhores. (ZUANETTI, Rose; REAL, Elizabeth; MARTINS, Nelson et al. 2004. p. 160).

⁵¹ Bayard aperfeiçoou, em 1839, um processo de obtenção de uma imagem fotográfica em positivo sobre papel: uma folha de papel era mergulhada numa solução de cloreto de sódio; depois de seca era mergulhada numa solução de nitrato de prata; quando estava quase seca era exposta a vapores de iodo e depois vapores de mercúrio; a luz descolorava a branco as zonas expostas fotograficamente, pelo que a imagem ficava directamente um positivo (um processo em tudo semelhante é ainda hoje utilizado no sistema Polaroid). Disponível em: <warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/205>. Acesso em 07 fev. 2015.

primeira grande máquina moderna a documentar o mundo e a amealhar as imagens.” (ROUILLÉ, 2009, p.98).

Figura 30 – Autorretrato de um homem afogado (1840). Hippolyte Bayard.
Positivo direto em papel 22,5 x 21,5cm.



Fonte: Societé Française de Photographie, Paris, França.

A fotografia então fez grande sucesso, tornando-se alvo do consumismo, do modismo tecnológico, mas, sobretudo como uma possibilidade de “reprodução do real”, em um período no qual as imagens manuais (pintura, desenho, gravura) tinham como intenção representar a realidade. A nova invenção, segundo Rouillé, provocou uma reformulação no “regime de verdade”⁵². Tornou-se sinônimo de uma verdade irrefutável, e de confiabilidade indispesável à ciência. Exerceu um papel de mediação entre os homens e o mundo, pois suas características, como a reproduzibilidade, a fácil mobilidade, a rapidez de produção e o crédito concedido ao seu conteúdo, mantiveram-na em “sintonia com o sistema, os valores e os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: a máquina, as grandes cidades e esta extraordinária rede que as interliga, a estrada de ferro.” (ROUILLÉ, 2009, p.48).

Os fotógrafos queriam dar aos observadores um testemunho do que estavam vendendo. Diferentemente do que ocorria com a pintura, onde a mão do artista era indispesável durante todo o processo do fazer artístico, seja adicionando ou removendo a tinta do suporte, o

⁵² Segundo Foucault, cada sociedade tem seu regime de verdade, sua ‘política geral’ de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; ele exemplifica citando historicamente o que ocorreu no campo da ciência, como na medicina, que até o século XVIII tinha um certo tipo de discurso, mas que muito lentamente além de romper com suas proposições tidas como ‘verdadeiras’, rompeu também, mas, mais profundamente, com [...]as maneiras de falar e de ver, com todo o conjunto das práticas que serviam de suporte à medicina. Não são simplesmente novas descobertas; é um novo ‘regime’ no discurso e no saber, e isto ocorreu em poucos anos. (MACHADO, 1979, p.4)

fascínio exercido pela fotografia no século XIX estava relacionado com a crença da ausência da mão do artista na realização da imagem fotográfica, onde a ação da mão humana era determinante apenas no momento de disparar a ação da luz. Acreditava-se que devido a ausência desse sujeito que interfere, decide, observa, interpreta, distorce que a fotografia torna-se um espelho do real, sem a interferência humana. Para Rouillé,

Enquanto os antimodernos lamentam que, assim, a imagem [fotográfica] é privada da habilidade da mão, os modernos veem na mecanização o meio para incrementar a eficácia da representação. (...) Polarizados pela questão técnica – uns a diabolizam, outros a idealizam –, durante muito tempo vão recusar-se a pensar na fecundidade de uma posição intermediária (ou mesmo a reconhecê-la). (ROUILLÉ, 2009, p.33).

O valor documental da fotografia está associado ao dispositivo técnico (ótico, químico), porém insuficiente para garantí-lo, já que esse valor está relacionado a um período histórico – portanto, momentâneo – estabelecido pela sociedade industrial e “varia em função das condições de recepção da imagem e das crenças que existem a respeito”. (ROUILLÉ, 2009, p.28)

Vários autores abordam essas questões e discutem o valor da verdade da imagem fotográfica. Fabris (2002, p.1) afirma: “O discurso de fidelidade ao real, da exatidão, mobilizado pela própria fotografia, que confere verdade ao meio em si, que atribui autenticidade ao que registra, independentemente da natureza do referencial, volta-se contra ela quando tenta ser aceita no panteão artístico.” Para Flusser (2002, p.14) “O mundo a ser representado reflete raios que vão sendo fixados sobre superfícies sensíveis, graças a processos ópticos, químicos e mecânicos, assim surgindo a imagem”. Essa afirmação vai ao encontro ao pensamento de Roland Barthes (1984, p. 115) quando considera que o “referente adere [...] A fotografia é vista como um registro e funciona como prova de que algo existiu, esteve lá, diante da câmera fotográfica”. Susan Sontag também discorre sobre a credibilidade da fotografia:

Fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto. Numa das versões da sua utilidade, o registro da câmera incrimina. [...] Numa outra versão de sua utilidade, o registro da câmera justifica. Uma foto equivale a uma prova incontroversa de que determinada coisa aconteceu. (SONTAG, 2004, p. 16).

A fotografia como “expressão da verdade”, é um discurso questionado desde o século XIX. De um lado, segundo Philippe Dubois (1993) impera uma espécie de consenso quanto

ao pressuposto de que o verdadeiro documento fotográfico “presta constas do mundo com fidelidade”, esse peso de credibilidade, atribuído a fotografia, baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo mecânico de produção da imagem fotográfica, que pelo menos aos olhos do senso comum, “não pode mentir”. Dubois no estudo: *Pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia* (1993, p. 23-56), pontua a fotografia no percurso histórico em três momentos quanto ao princípio da realidade. Primeiro: *A fotografia como espelho do real* (o discurso da mimese). Sendo para o autor, um discurso primário sobre a fotografia, onde o efeito de realidade ligado à imagem fotográfica foi a princípio atribuído à semelhança entre a foto e seu referente. De acordo com os discursos na época a fotografia parece mimética por essência, procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite a ‘aparição’ da imagem de uma maneira “automática” “objetiva”, praticamente de modo “natural”, sem a intervenção direta do sujeito, se opondo a uma obra de arte que é produto do talento manual do artista, de sua sensibilidade. Cabendo então à fotografia, a função documental, a referência, enquanto à prática da pintura, a arte, o imaginário. Essas argumentações cresceram ao longo do século XIX; Segundo: *a fotografia como transformação do real* (o discurso do código e da desconstrução). A fotografia deixa de aparecer como transparente, inocente e realista por essência. ; Terceiro momento: - *a fotografia como um traço do real* (o discurso do índice e da referência). Segundo Charles Sanders Peirce (2005, p.64-76) “a mais importante divisão dos signos, que é qualquer elemento que conduz a um outro, a um referente, se faz em ícone, símbolo e índice”.

No contexto social, da França, de 1844, E. Thiesson, com a intenção de realizar estudos antropométricos, utilizando a técnica de Daguerre⁵³, fotografou em estúdio um casal de índios Botocudo⁵⁴ levados do Brasil para a França na condição de “cobaias” (Figura 31). “Como estudo antropométrico, as imagens mostram os índios da cintura para cima, com o

⁵³ Louis Daguerre, em 1835, desenvolveu e registrou em seu nome o processo fotográfico, no qual se usava uma lâmina de cobre prateada, que era sensibilizada com vapor de iodo, formando iodeto de prata sobre a lâmina. Expondo por cerca de 20 a 30 minutos essa lâmina na câmera escura, obtinha-se uma imagem latente que podia ser revelada pelo vapor de mercúrio. O mercúrio aderiria às partes do iodeto de prata afetadas pela luz. O fixador era uma solução de hipossulfito de sódio e, após sua aplicação, a lâmina era lavada. O resultado era uma imagem em positivo ricamente detalhada. Seus inconvenientes eram o peso e o preço elevados do material e de sua “farmácia”, além do cuidado de inverter direita/esquerda do objeto. O tempo de exposição era elevado: entre 15 e 30 minutos, afastando a execução de retratos.

⁵⁴ A denominação genérica, dada a diferentes grupos indígenas pertencentes ao tronco macro-jê (grupo não tupi), de diversas filiações linguísticas e regiões geográficas, como “Botocudo”, surgiu no século XVIII, e foi criada pelos colonizadores portugueses para se referirem aos nativos que usavam discos de madeira leve da barriguda secados ao fogo, de diâmetro variável, chegando a 12 centímetros, geralmente brancos, adornados e trabalhados, nos lábios e nas orelhas – os chamados “botoques”. (Museu de Arqueologia e Etnologia - www.mae.usp.br).

dorso nu e as pernas cobertas, em poses frontais e de perfil”⁵⁵. Ainda, segundo o pesquisador Marco Morel,

[...] a presença desses “selvagens” causou ebullição no meio intelectual parisiense. Foram tema de relatórios e acalorados debates na sessão de verão da Academia de Paris em 1843. Depois da discussão acadêmica, a decodificação: apalpados, medidos e enquadrados nos cânones do discurso institucional da antropologia física, além de registrados pela Sociedade de Geografia. (MOREL, 2002, p. 10).

Como a intenção do fotógrafo era produzir retratos com a objetividade científica, anotações com detalhes pessoais dos fotografados (nome, idade etc.) eram desconsiderados. Porém seu trabalho resultou em uma série fotográfica dos índios Botocudo⁵⁶ (Figura 31, 32, 33, 34), imagens consideradas raras, já que possivelmente constituem as primeiras fotos de índios do Brasil⁵⁷.

Figura 31 – Índios Botocudo, 1844. Daguerreótipo de E. Thiesson.



Fonte: Musée de l'Homme.

⁵⁵ Disponível em: <<http://povosindigenas.com/e-thiesson/>> Acesso em: 29 out. 14.

⁵⁶ Mas o que motivou o europeu a levar os Botocudo para serem fotografados em condição de “cobaias”? Qual era a situação desses índios no Brasil nessa época? “[...] No caso destes daguerreótipos há uma relação entre ciência, guerra de extermínio étnico e escravidão.” (MOREL, 2001). Os Botocudo no Brasil colônia eram numerosos, resistentes, agressivos e mantinham uma grande capacidade guerreira de superar os inimigos, constituindo assim uma grande ameaça aos brancos, pois dominavam seu *habitat* incluindo estratégias especiais de sobrevivência e de luta, fato que os diferenciava dos demais, constantemente empreitavam guerras⁵⁶ por dominação de território. Na virada do século XVIII para o século XIX, o Governo do Brasil revogou leis que concediam alguma proteção aos índios e seguiu-se um massacre contra eles para ocupação da área onde viviam. A ferocidade do governo brasileiro gerou protestos na Europa, essa etnia foi praticamente dizimada, poucos índios sobreviveram à fome, à doença e à guerra. Os Botocudo sobreviventes, muitas vezes, preferiam morrer a se dobrarem à vitória branca, “alguns batiam, mortalmente, a cabeça contra o tronco da árvore a que eram amarrados.” (SAINT-HILAIRE, 1975, p.184). Esse era o cenário dos Botocudo do Brasil, uma situação trágica.

⁵⁷ As imagens dos Botocudo se encontram hoje no Photothèque du Musée de l'Homme, Paris. (MOREL, 2002, p. 10).

Figura 32 – Índios Botocudo, 1844. Daguerreótipo de E. Thiesson.



Fonte: Musée de l'Homme.

Figura 33 – Índios Botocudo, 1844. Daguerreótipo de E. Thiesson.



Fonte: Musée de l'Homme.

Figura 34 – Índios Botocudo, 1844. Daguerreótipo de E. Thiesson.



Fonte: Musée de l'Homme.

Thiesson (1844) utilizou os parâmetros da objetividade científica para retratar os Botocudo (Figura 31, 32, 33, 34), mas as fotos expressam significados para além do documental, como bem nos descreve o pesquisador Marco Morel:

Mais do que registro neutro ou ‘real’, esses daguerreótipos trazem uma carga civilizatória. Mesmo que a intenção dos detentores das imagens fosse fazer estudos “raciais”, as expressões e condições de vida desses índios, registradas pelas fotografias, são também significativas [...] À sua maneira, esses índios posaram, responderam com seu corpo a tudo aquilo que não aparecia nas suas vozes: elaboraram seu discurso, contaram sua história, ainda que sem palavras. (MOREL, 2002, p.1).

Já Andre Rouillé aponta que:

[...] contrariamente ao que se pode experimentar com a prática fotográfica a mais banal, a verdade, aliás, como a realidade, jamais se desvenda diretamente através de simples registro. A verdade está sempre em segundo plano, indireta, enredada com um segredo. Não se comprova e tampouco se registra. Não é colhida à superfície das coisas e dos fenômenos. Ela se estabelece. Aliás, é função dos historiadores, dos policiais, dos juízes, dos cientistas, ou dos fotógrafos estabelecer conforme procedimentos sempre específicos, a versão da verdade e atualizá-la em objetos dotados de formas. Daí resultam a verossimilhança e a probabilidade, mais do que a verdade. A verdade dos fatos e das coisas não coincide com a verossimilhança dos discursos e das imagens. Apesar de seu contato com as coisas, a fotografia-documento não foge à regra: ela própria obedece à lógica da verossimilhança, não à da verdade; a passagem da verossimilhança para o real e para o verdadeiro é, também com ela, sempre sinuosa e improvável. (ROUILLÉ, 2009, p.67).

O autor afirma ainda que no quadro global da modernidade da metade do século XIX, “a máquina-fotográfica” tem um imenso papel: produzir as visibilidades adaptadas à nova época. A fotografia contribuiu então para a adaptação do domínio das imagens aos princípios da nova sociedade: durante o tempo em que lhe for possível dar conta desse papel de intercessora, ela vai beneficiar-se do *status* de documento -a crença na imagem como prova, na impressão direta do referente, em outras palavras, o simples registro ou reprodução técnica do mundo material, sem a concepção de autoria e expressão fotográfica.

Da mesma maneira que, durante muito tempo, (a fotografia) foi concebida como um fator de progresso industrial e científico, como a ferramenta por excelência da informação e fiança da verdade, como um meio de dominar o mundo. Existe um mundo, na verdade infinito mas bem real, acessível, cognoscível, dominável pelos meios modernos, fotografia em primeiro lugar. Essa é a crença que ainda prevalece nos anos 1950 e que progressivamente vai diminuindo. Já antes de 1970, os principais setores econômicos

substituíram a fotografia por imagens em tecnologias muito mais sofisticadas, incomparavelmente mais rápidas (ROUILLÉ, 2009; p.138).

Assim a “fotografia documento”, cujas normas se apoiavam no valor referencial da imagem fotográfica, na sua objetividade, com a pretensão de ser uma impressão direta, na sua função de representação e espelho da realidade entra em declínio. Em movimento contrário o fortalecimento da “fotografia-expressão”, termo usado por Rouillé (2009) que seria a “fotografia dos fotógrafos-artistas”, cuja busca está no domínio autônomo da fotografia, contrário à ideia de mimese. Ressaltamos que, não se trata de [...] negar o valor de documento a que muitas vezes a fotografia serve, mas entender que ele nunca se dá aquém da representação, posto que a fotografia-documento é igualmente perpassada por processos subjetivos de criação. (SANTOS, 2010, p. 2)

A fotografia toda não está incluída no funcionamento mínimo de seu dispositivo técnico, assim como a pintura toda não se resume ao par pincel-tela. [...] É evidente que suas imagens registram quimicamente as marcas luminosas de coisas materiais e desse modo se distinguem dos desenhos, gravuras e pinturas. [...] Na realidade, a fotografia é, ao mesmo tempo e sempre, ciência e arte, registro e enunciado, índice e ícone, referência e composição, aqui e lá, atual e virtual, documento e expressão, função e sensação (ROUILLÉ, 2009, p. 197).

Então, tanto para o documento como para a expressão a fotografia não pode ser compreendida como uma realidade capturada, mas, como ‘transformação e atualização do real’; em outras palavras: como uma criação de um novo real fotográfico. “A imagem não endereça mais de forma direta e unívoca à coisa, ou o objeto propriamente dito, mas a uma outra imagem”. Diante disso, torna-se difícil, se não impossível, estabelecer o limite entre o verdadeiro e o falso quando se trata da capacidade documental da fotografia, para Rouillé:

A capacidade de documentação da fotografia passa, portanto, a ser percebida também na maneira como o fotógrafo traduz na imagem, na organização dos seus elementos constituintes, um modo de (re)criar a realidade. Com isso, concebe-se à fotografia um senso de assinatura. (ROUILLÉ, 2009, p.197)

O gesto de fotografar seja ele fruto da intenção de documentar algo e/ou se expressar pressupõe trabalhar no campo das escolhas e das dúvidas na busca de imagens que traduzam desejos e conceitos armazenados na memória do autor. Concluindo, então,

“A fotografia-expressão não recusa totalmente a finalidade documental e propõe outras vias, aparentemente indiretas, de acesso às coisas, aos fatos, aos acontecimentos” (ROUILLÉ, 2009, p.161).

Sobre essa questão destacamos a Missão Fotográfica da Datar⁵⁸ realizada em 1983 para documentar fotograficamente a paisagem francesa. Andre Rouillé cita como exemplo o trabalho dessa missão para demonstrar de como a expressão torna-se, explicitamente, uma das condições do documento.

Segundo Rouillé, com o Renascimento e com a invenção da perspectiva, do olhar dos pintores surge a paisagem, logo adotada pelos pioneiros da fotografia, no campo da fotografia-documento e um século e meio mais tarde, abolida pela fotografia-expressão. Para a Missão fotográfica de Datar foi selecionado um grupo composto por 28 fotógrafos com características distintas, uns engajados em um procedimento expressivo, outros artistas ou fotógrafos artistas, e ainda outros que estavam às vésperas de uma carreira artística. Em 1983 o objetivo fotográfico da Missão consistiu em:

[...] não é mais descrever nem mesmo registrar, mas sim descobrir novos pontos de referência no espaço contemporâneo, [...] para constituir novas visibilidades, o registro considerado direto, objetivo e exato não basta e-, sem dúvida, nunca bastou. (ROUILLÉ, 2009, p. 163)

Consideramos possível concluir que a Missão serviu como um indicador acerca do estado da fotografia no início dos anos 1980.

Além de designar, constatar, captar, descrever ou registrar, a nova trajetória da fotografia documento, tem seu grau de caráter documental ou artístico creditado a intenção ao modo de expressão da subjetividade do autor (o fotógrafo), pois a produção fotográfica contemporânea não mais se baseia em uma correspondência fidedigna entre imagem e realidade material, o “visível deixou de ser prioridade, e os fotógrafos começaram a transportar para suas imagens as elaborações de sua própria personalidade”, como explica Rouillé:

O programa da fotografia-documento tem, então, de dar lugar a um outro programa, mais sensível aos processos do que à impressão; às problemáticas do que à constatação; aos eventos do que às coisas. Esse é o programa da fotografia-expressão, segundo o qual o documento requer uma escrita, um formato plenamente assumido por um autor. (ROUILLÉ, 2009, p.163)

Ao discorrer sobre as mudanças discursivas em torno da fotografia, a historiadora Rosalind Krauss, ressalta que no século XIX imperava o discurso científico, enquanto no século XX o discurso é em torno do estético. Ainda segundo ela, esta mudança discursiva,

⁵⁸ Delegation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale: entidade francesa cuja missão é manter a coesão do território nacional e o desenvolvimento equilibrado das regiões.(N.T.) (ROUILLÉ, 2009, p.162).

aclamado pelas principais instituições de arte, desloca os objetos dos seus contextos originais, cancelando os seus significados iniciais, criando novos.

[...] há uma tentativa para desmantelar o arquivo fotográfico – o conjunto de práticas, instituições e relações às quais a fotografia do século XIX pertenceu originalmente – e para o reunir nas categorias previamente constituídas pela arte e pela sua história. E ainda, [...] a fotografia esteve muitas vezes ao serviço da ciência e do conhecimento, essencial para os discursos de fotografia, geografia, exploração e estudo (sondagem), mas aquelas práticas têm sido retrospectivamente introduzidas nos discursos estéticos pelos comissários dos museus que investem em legitimar a fotografia como uma arte . (KRAUSS, 2013, p. 56)

O pensamento de Krauss e Rouille nos levar a ampliar a compreensão do transito das fotos dos Yanomami marcados. Compreendemos que as mudanças discursivas em torno do campo da fotografia é que criaram condições favoráveis e legitimaram o ato de Andujar de ressignificar as fotos inserindo-as no circuito de artístico.

2.2 O ato de marcar corpos

O ato de marcar corpos e produzir fotos de caráter identitário, a imagem fotográfica como documento ligado às atrocidades cometidas pelo homem contra o próprio homem, historicamente está ligado ao controle, ao poder. Esse ato continua sendo usado como sistema de marcação, por meio do qual o poder dominante se manifesta em populações de diferentes origens, produzindo novas identidades. Para tanto, são comuns o uso de marcas e números como procedimento de identificação imagética dos oprimidos. Para o historiador e crítico inglês John Tagg (1998), esse fato se repete no decorrer dos tempos, e como consequência o acúmulo de grandes arquivos com formatos semelhantes contendo essas imagens,

[...] corpos e espaços. Os corpos – trabalhadores, vagabundos, criminosos, doentes, loucos, os pobres, as raças colonizadas – são tomados um a um: isolados em um espaço contido. As mesmas características na tomada do rosto, frontalmente, com o olhar submetido a uma sujeição... com boa iluminação, e nitidez de foco, os nomes e placas numéricas. O dispositivo é o traço de um poder sem palavras, replicado em inúmeras imagens, sempre que o fotógrafo prepara uma sessão, na cela da polícia, da prisão, na casa de missões, no hospital, asilo ou escola. Os espaços, também – territórios desconhecidos, terras de fronteira, guetos urbanos, favelas da classe trabalhadora, cenas de crime – são confrontados com a mesma frontalidade e medidos contra um espaço ideal: um espaço claro, saudável, um espaço com as linhas de visão desobstruídas, abertas para a visão e supervisão; onde os corpos estão ordenados, dóceis, disciplinados, espaços desejáveis para

transformar os corpos em assuntos, nesse sentido, para Foucault, é uma nova estratégia de poder-saber. Isso é o que está em jogo nas explorações missionárias, nas zonas urbanas, nas reformas sanitárias e supervisão de saúde, na constante regularização de policiamento – e na fotografia que forneceu a eles desde o início com uma técnica de modo central.⁵⁹ (TAGG, 1988, p. 64).

E, segundo Michel Foucault, o poder atinge, então, o indivíduo no que ele tem de mais concreto, o corpo:

[...] o poder intervém materialmente, atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos – o seu corpo – e que se situa ao nível do próprio corpo social, e não acima dele, penetrando na vida cotidiana e por isso podendo ser caracterizado como micro-poder ou sub-poder. (MACHADO, 1979, p.22).

⁵⁹ “A vast and repetitive archive of images is accumulated in which the smallest deviations may be noted, classified and filed. The format varies hardly at all. There are bodies and spaces. The bodies – workers, vagrants, criminals, patients, the insane, the poor, the colonised races – are taken one by one: isolated in a shallow, contained space; turned full face and subjected to an unreturnable gaze; illuminated, focused, measured, numbered and named; forced to yield to the minutest scrutiny of gestures and features. Each device is the trace of a wordless power, replicated in countless images, whenever the photographer prepares an exposure, in police cell, prison, mission house, hospital, asylum, or school. The spaces, too – uncharted territories, frontier lands, urban ghettos, working-class slums, scenes of crime – are confronted with the same frontality and measured against an ideal space: a clear space, a healthy space, a space of unobstructed lines of sight, open to vision and supervision; a desirable space in which bodies will be changed into disease-free, orderly, docile and disciplined subjects; a space, in Foucault's sense, of a new strategy of power-knowledge. For this is what is at stake in missionary explorations, in urban clearance, sanitary reform and health supervision, in constant, regularised policing – and in the photography which furnished them from the start with so central a technique. These are the strands of a ravelled history tying photography to the state. They have to do not with the 'externals' of photography, as modernists would have us believe, but with the very conditions which furnish the materials, codes and strategies of photographic images, the terms of their legibility, and the range and limits of their effectiveness. Histories are not backdrops to set off the performance of images. They are scored into the paltry paper signs, in what they do and do not do, in what they encompass and exclude, in the ways they open on to or resist a repertoire of uses in which they can be meaningful and productive. Photographs are never 'evidence' of history; they are themselves the historical. From this point of view, exhibitions such as *The British Worker* must appear not only incoherent but entirely misleading in their purpose, eliding as they do the complex differences between the images they assemble – between their contrasting purposes and uses, between the diverse institutions within which they were made and set to work, between their different currencies which must be plotted and mapped. The notion of evidence on which *The British Worker* rests can never be taken as given. It has itself a history. And the ways in which photography has been historically implicated in the technology of power-knowledge, of which the procedures of evidence are part, must them selves be the object of study.” TAGG, p. 65.

Figura 35 – Fotos de Prisioneiros, de Auschwitz



Fonte: Acervo Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau.

Na imagem realizada com caráter de documento da figura 35, destacamos o fato de que números de identificação remontam a um trauma histórico: o dos campos de concentração nazista, nos quais números tatuados diretamente na pele dos prisioneiros durante o *Shoá* foram usados como marca catalográfica, despersonalizante e desumanizadora. As tatuagens numéricas feriam a dignidade dos judeus, pois a Torá — texto sagrado do judaísmo⁶⁰ — proíbe expressamente: ‘*não farás tatuagem em seu corpo*’ (Vayicrá, 19:27); por isso os cemitérios judaicos vedam o enterro de corpos tatuados⁶¹. Para os judeus, corpo e alma são entidades que permanecem interligadas após a morte, e o processo de desligamento não é imediato. A alma continua em contato com o corpo, mesmo depois do enterro, compartilhando todas as suas sensações, e daí a importância fundamental dos judeus terem seus corpos enterrados em cemitérios para serem decompostos – do verso da Bíblia Judaica, ‘*do pó veio e ao pó retornará*’ (Bereshit 3:19). Por esse motivo, os preceitos mosaicos proíbem a cremação. Como diz o *Talmud*⁶²: “O enterro não é para o bem dos vivos, mas sim para o dos mortos” (Sanhedrin 47a)⁶³. Contrariando a doutrina espiritual dos judeus, os nazistas marcaram seus corpos e não os devolveram para a terra.

É interessante salientar que para cada prisioneiro que chegava em Auschwitz, inicialmente era emitido um número de identificação carimbado em um pedaço de pano que

⁶⁰ Torá (ou Torah ou Tora) é usada para designar a Lei de Deus, que está nos cinco primeiros livros da Bíblia (em Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio).

⁶¹ Disponível em: <http://www.mundodastatuagens.com.br/blog/2013/03/tattoos-versus-religoes-judaismo/> Acesso em: 02 nov. 2014.

⁶² Livro Sagrado dos judeus, um registro das discussões rabínicas que pertencem à lei, ética, costumes e história do judaísmo.

⁶³ Conf.: VAINSENCHER, Semira Adler. *Enterro judeu*. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar> Acesso em: 02 nov. 2014.

deveria ser costurado no uniforme; porém, os prisioneiros⁶⁴, numa tentativa de burlar o método dos alemães, trocavam o uniforme que recebiam pelos dos prisioneiros que haviam morrido, passando assim despercebidos aos comandos dos nazistas.

Com a observação dessa prática entre os prisioneiros, os nazistas resolveram mudar o método de identificação, começando a tatuar os números no lado esquerdo do peito dos prisioneiros, usando um carimbo de metal com placas removíveis de agulhas, que formavam os dígitos específicos. Então, com um único golpe do carimbo entintado no peito, era possível tatuar de forma permanente toda a sequência numérica. A partir de 1942, essa tatuagem passou a ser feita no antebraço esquerdo de todos os prisioneiros, incluindo as mulheres e as crianças. (Figura 36)⁶⁵.

Figura 36 – Criança marcada em Auschwitz.



Fonte: Acervo Memorial and Museum Auschwitz-Birkenau).
http://en.auschwitz.org/m/index.php?option=com_ponygallery&Itemid=3&func=viewcategory &catid=2

Devido à experiência em campo de extermínio, os depoimentos dos autores Primo Levi e Dr. Miklos Nyiszl sobre suas passagens por Auschwitz são testemunhos impactantes da aniquilação e da crueldade humana. Em *Isto é um homem?* o judeu-italiano Primo Levi (1919-1987), sobrevivente de Auschwitz, afirma que as pessoas que passaram pelos campos de concentração nazistas podem ser divididas em duas categorias, “os que calam e os que falam”. O falar-escrever era uma tentativa de aliviar suas feridas espirituais, o que podemos

⁶⁴ As fotos dos prisioneiros de Auschwitz mantinham sempre uma uniformidade metódica: sempre mostrados de frente, perfil e em quarenta e cinco graus, com o plano de fundo sempre igual, com o mesmo foco de luz, e todos trajando o mesmo uniforme listrado, como a sequência de fotos da figura 35.

⁶⁵ Conf.: <http://www.jpost.com/International/Metal-stamps-used-to-tattoo-Jewish-prisoners-of-Auschwitz-discovered-345247> Acesso em: 01 nov. 2014.

comparar de algum modo à arte de Andujar por ela expressar através das imagens algo de uma dor semelhante. Portanto, para ambos, a arte é um questionamento sobre a natureza humana.

Eis um fragmento do texto de Levi (1988):

[...] Imagine-se, agora, um homem privado não apenas dos seres queridos, mas de sua casa, seus hábitos, sua roupa, tudo, enfim, rigorosamente tudo que possuía; ele será um ser vazio, reduzido a puro sofrimento e carência, esquecido de dignidade e discernimento – pois quem perde tudo, muitas vezes perde também a si mesmo; transformado em algo tão miserável, que facilmente se decidirá sobre sua vida e sua morte, sem qualquer sentimento de afinidade humana, na melhor das hipóteses considerando puros critérios de conveniência. Ficará claro, então, o duplo significado da expressão “Campo de extermínio”, bem como o que desejo expressar quando digo: chegar no fundo. *Haftling*: aprendi que sou um *Haftling*. Meu nome é 174.517; fomos batizados, levaremos até a morte essa marca tatuada no braço esquerdo. (LEVI, 1988, p.140).

O segundo excerto é um testemunho do Dr. Miklos Nyiszli, contemporâneo e conterrâneo de Claudia Andujar⁶⁶, sobre os tempos em que foi prisioneiro dos campos de concentração nazistas, trabalhando como médico em Auschwitz. Sobre essa vivência, ele escreveu o livro *AUSCHWITZ - O testemunho de um médico*⁶⁷.

O livro⁶⁸ de Nyiszli (1974) contém outro trecho que, do mesmo modo, nos chamou bastante atenção ao relatar que entre outras a atrocidades, seu braço foi marcado com uma tatuagem com o número de seu cartão de identificação.

[...] Seu braço inchará um pouco, — ele me explicou — mas daqui a uma semana vai sarar e o número surgirá bem visível. E assim, eu, Dr. Miklos Nyiszli, tinha deixado de existir; dali por diante seria simplesmente prisioneiro do KZ. número A 8450. Na mesma hora, outra cena me veio à mente. Quinze anos antes, o Reitor da Faculdade de Medicina da Universidade Frederick Wilhelm, de Breslau, apertava minha mão e me desejava um brilhante futuro ao me entregar o diploma “com as congratulações do conselho”. (NYISZLI, 1974, p.32).

⁶⁶ Miklós Nyiszli nasceu em 17 de Junho de 1901 em Oradea, falecendo na Romênia em 5 de maio de 1956. Claudia Andujar nasceu em Neuchâtel, Suíça, 1931, e, ainda bebê, sua família se mudou para Oradea-Nagyvarad, onde passou a infância e a adolescência.

⁶⁷ A página mencionada na citação refere-se à versão *online* do livro de Nyiszli (1974). Disponível em: <<http://www.libertarianismo.org/livros/mnaotdum.pdf>> Acesso em: 01 nov. 2014.

⁶⁸ Um relato comovente, que nos afetou deixando-nos também marcas devido aos relatos acerca dos horrores pelos quais passou o autor em sua história, o qual teve o corpo marcado com a identificação nazista, onde ele nos conta a sua experiência e o procedimento alemão para marcar as pessoas em Auschwitz.

Embora Andujar não tenha passado pela experiência de ter o corpo marcado com números pelos nazistas, ela teve a sua história e a de seus entes marcadas como as dos dois autores judeus.

É válido mencionar que o método de marcação sobre corpos humanos nos remete também à prática tradicional de se marcar o gado com números e símbolos do proprietário, o que simbolicamente reduz o homem à sua condição mais bruta. (figura 37).

Figura 37 – Imagem extraída do *site* da Associação Brasileira dos criadores de Zebu.



Fonte: <http://www.abcz.org.br/AreaTecnica/RegistroGenealogico>

Sobre as marcas corporais e a importância da imagem documento, Stella Senra (2009) argumenta que:

[...] Por meio da imagem fotográfica foram criadas, no século XIX, verdadeiras “tipologias”, que permitiram identificar não apenas o criminoso (Bertillon), o louco (Charcot), mas o “diferente”: com a facilidade do transporte e o aumento das viagens nesse período, os álbuns de fotografias de caráter etnográfico introduziram a moda das fotos de povos desconhecidos e distantes. (SENRA, 2009, p.133).

Segundo o argumento de Senra, salientamos que do mesmo modo eram identificados os criminosos, por meio da foto de identificação, juntamente com seus dados, pelo sistema Antropométrico criado por Alphonse Bertillon⁶⁹ (figuras 38 e 39), que apostou no uso da imagem fotográfica como um meio para melhorar os métodos de controle dos delinquentes pela justiça e das investigações policiais. Para efetuar as célebres fotografias de retrato duplo,

⁶⁹ Alphonse Bertillon inventou em março de 1879 a Antropometria (do grego *ánthropos* = homem; *metria* = estudo = medida do homem). Além dos assinalamentos antropométrico, descritivo e dos sinais particulares, a bertillonage apresentava a fotografia do identificado de frente e de perfil, bem como suas impressões digitais. O sistema foi adotado em diversos países, tendo sido consagrado como o primeiro sistema científico de identificação. Depois surgiram outros sistemas, mas não tiveram muita aplicação prática. Fonte: <http://tudolevaapericia.blogspot.com.br/2009/11/papiloscopia-modulo-2.html> (Acesso em 02 ago. 2014)

de frente, e de perfil, Bertillon estabeleceu uma série de normas que especificavam os mínimos detalhes:

[...] “Para a pose de frente, focar o ângulo externo do olho esquerdo; para a de perfil, o ângulo externo do olho direito”. A iluminação, a direção do olhar, a maneira de “arrumar os cabelos”, (...) quanto às provas, elas “devem ser cortadas 0,01 metro acima dos cabelos e coladas sobre a ficha de cartão bristol, o perfil à esquerda e a frente à direita”. Finalmente, o retoque, “o ato de embelezar e de rejuvenescer uma fotografia apagando no clichê as rugas e irregularidades da pele, é rigorosamente proibido”. Até mesmo a cadeira onde o detento deve sentar-se é “construída conforme indicações especiais.” (BERTILLON apud ROUILLÉ, 2009, p.87).

Figura 38 – Frente e verso de cartão contendo fotografia judiciária feita por Alphonse Bertillon. 1893.



Fonte: <http://www.nlm.nih.gov> Acesso em: 02 ago. 2014.

Figura 39 – Ficha anthropométrica de Justino Carlo, vulgo Carlett. Fotografia Alphonse Bertillon. 1893.



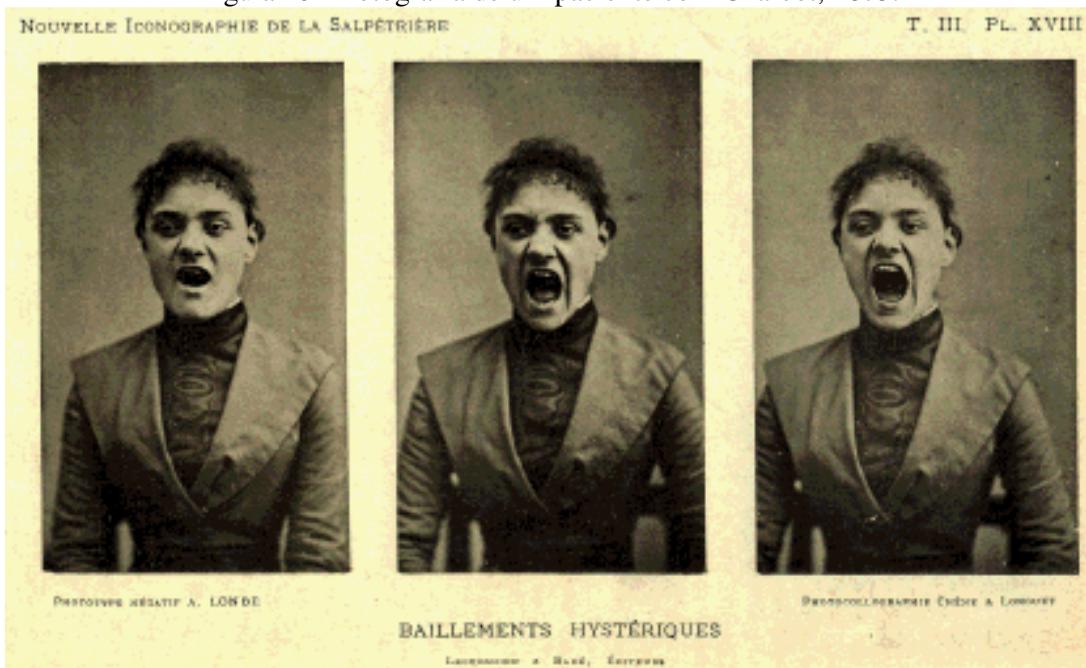
Fonte: <http://www.nlm.nih.gov> Acesso em: 05/11/2014

Procedimento também adotado pelo médico e cientista francês Jean-Martin Charcot (1825-1893), que criou, no hospital de La Salpêtrière, o Serviço de Fotografia de Salpêtrière (Figura 40), que visava a aplicar a técnica fotográfica para catalogar as tipologias da loucura, dos doentes, “[...] O serviço, constituído por laboratórios e por uma sala bem iluminada com uma cama instalada *ad hoc*, na qual eram fotografadas as doentes, tornou-se numa fábrica de produção de imagens”⁷⁰. Dando continuidade às investigações e com o propósito de fixar em imagens a sintomatologia descrita por Charcot, dois alunos, Reginald e D. M. Bouneville, a partir de 1875, elaboraram o livro *ICONOGRAPHIE PHOTOGRAPHIQUE DE LA SALPÉTRIERÉ (1876-1880)*⁷¹.

⁷⁰ Fonte: Charcot e a Iconografia fotográfica de La Salpêtrière. Vol. X n.3 maio/junho 2008. Disponível em: <http://www.saude-mental.net/pdf/vol10_rev3_leituras1.pdf> Acesso em: 10 nov. 2014.

⁷¹ Conf.: Clode, João José P. Edward. HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA E DA SUA APLICAÇÃO À MEDICINA. Círculo Médico. 2010 Disponível em: <<http://cadernosol.com/artigos/13/2.pdf>> Acesso em: 10 nov. 2014.

Figura 40 – Fotografia de um paciente com Charcot, 1875.



Fonte: <http://www.saude-mental.net/pdf/vol10_rev3_leituras1.pdf>

Na América Latina, na década de 1870, surgiram várias instituições de caráter científico, que também tinham o propósito de divulgar as teorias evolucionistas em ascensão na Europa. Tais teorias tomaram formato específico no Brasil, com o intuito de legitimar as especulações do estágio evolutivo em que se encontravam os índios, negros e mestiços e do futuro do país que para ser civilizado teria que lidar com esse problema. Com esse propósito o Museu Nacional do Rio de Janeiro, realizou em 1882 a *Exposição Antropológica Brasileira*, que foi considerada um grande evento científico, cujo objetivo era divulgar as pesquisas museológicas desse período nas quais os ‘diferentes’, no caso o indígena, um ‘espécime’ que no século XIX deviam ser registrados, medidos, pesados e catalogados. Um exemplo é a foto de uma índia Botocudo (Figura 41), elaborada por Marc Ferrez⁷² utilizando instrumentos de medição antropométrica, apresentada na Exposição Antropológica Brasileira.

⁷² Provavelmente o principal fotógrafo brasileiro do século XIX, filho do escultor francês Zeferino Ferrez que veio para o Brasil em 1816 como integrante da Missão Artística Francesa. Participou de diversas viagens etnográficas, integrando a expedição comandada por Charles Frederick Hart em 1865, na qual foi o primeiro fotógrafo a registrar aspectos dos povos Botocudos na Bahia. Fotografou diversas regiões em vários estados como São Paulo, Bahia, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pará, Pernambuco, Ceará e Rio Grande do Sul. Foi o único fotógrafo a ganhar o título de *Photographo da Marinha Imperial* e ser sagrado Cavaleiro da Ordem Rosa por D. Pedro II. (Borges, 2003, p. 45).

Figura 41 – Índia Botocudo.



Fonte: Coleção Gilberto Ferrez, Acervo Instituto Moreira Salles

Na mesma exposição foi entregue ao público a *Revista da Exposição Anthropologica Brazileira*, que chamou a atenção de todo o império por sua grande estrutura iconográfica. Nela, o primeiro artigo teve a autoria de J. Lacerda (1882). O texto abordava os Botocudo acentuando a imagem negativa da corte por eles. Em um fragmento do texto ele descreve:

[...] baixos, fracos, com pernas delgadas e mãos delicadas; as mulheres com seios caídos e muito feias; o tipo osteológico deprimente. E é claro, o repulsivo disco de madeira e seus hábitos canibalescos. Qual o destino para tão miserável etnia, a raça humana inferior? (LACERDA, 1882 apud LANGER, 2002).

Além de propor uma imagem negativa do indígena, tanto a revista como a exposição, expunham as medidas dos índios, sua forma muscular, o formato do crânio, os hábitos sociais e morais analisados e comparados com mestiços e brancos, enfatizando ainda a ideia do índio como um fóssil vivo.

É justamente esse aspecto cientificista que *Marcados* subverte, sobretudo ao não apresentar as medidas corporais dos retratados nem tampouco poses iguais que deem parâmetros a um padrão racial. Em relação à ideia de “fóssil vivo”, no entanto, Andujar de

algum modo a prolonga não tanto nas fotografias, mas em discurso, depoimentos e entrevistas, quando se refere ao perigo de extinção de um povo.

2.3 A marca nos Yanomamis

É o caráter identitário, porém, o mais importante em *Marcados*, considerando-se a universalidade da fotografia como instrumento para reconhecer pessoas, individualizá-las e estabelecer identidades desde a sua criação no século XIX. Maria do Carmo Séren⁷³ discorre sobre a origem da foto de identificação no momento em que:

[...] os dois extremos da sociedade eram visados pela imagem – os ricos e os criminosos -, que se constituiu uma estética apropriada para cada um desses dois segmentos: os ricos deviam aparecer em meio a uma profusão de símbolos de poder (cortinados, colunas, mesas, cadeiras decoradas); seu olhar não podia se dirigir à câmera, mas sim contemplar a distância, num gesto de elevação; e seu corpo tinha de ser tomado por inteiro. A foto policial e judiciária, por sua vez buscava sublinhar a “nudez social” do futuro delinquente, despojando-o de toda encenação que acrescentava valor ao retrato burguês. Ele era fotografado sem fundo, ou com um painel preto ou branco, a meio corpo [...] – o mais direta e cruentamente possível. Se o retrato burguês tinha por objetivo valorizar o indivíduo, a sua desindividualização teria começado com a foto policial e judiciária. (SEREN, MOLDER, 1997 apud SENRA, 2009, p.133)

Ressaltamos o fato de que também foram utilizadas marcas numéricas para identificar os Yanomami. Davi Kopenawa⁷⁴ nos relatou em conversa informal na Feira Literária Internacional de Paraty, FLIP, em 2014, que os índios na época já possuíam nomes próprios, mas para constituir uma identificação na ficha do cadastro de saúde⁷⁵, o fato de somente possuir o primeiro nome era um dado falho, incompleto, o que exigiu adotar um sistema de identificação com números.

Com relação à ausência de nomes, Stella Senra (2009) relata no fotolivro *Marcados*:

⁷³ SERÉN, Maria do Carmo, MOLDER, Filomena, *Murmúrios do tempo*. 1997, Porto: Ministério da Cultura/Centro Português de Fotografia.

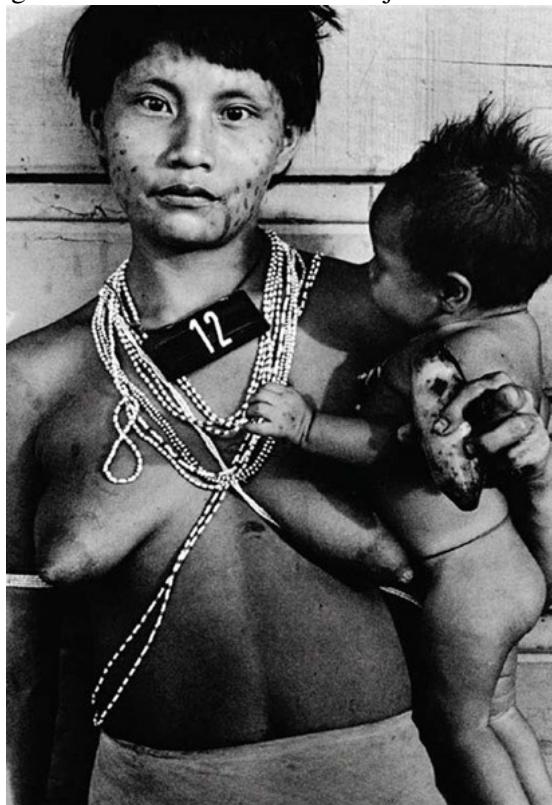
⁷⁴ Davi Kopenawa Yanomami (1956) é um xamã e porta-voz do povo Yanomami, conhecido por ser a mais respeitada liderança indígena brasileira. Kopenawa contou que perdeu parte de sua família ainda quando criança, com surto de gripe em 1959 e 1960, e sua mãe, em 1967, vítima de sarampo, epidemias vindas do contato com o Serviço de Proteção ao Índio (SPI) ou com a missão evangélica Novas Tribos do Brasil (NTB). (Relato feito em conversa informal com a autora, no evento literário FLIP 2014).

⁷⁵ A Fundação Joaquim Nabuco, por meio da Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte – MECA – gentilmente nos enviou cópias das fichas de saúde juntamente com o Relatório Yanomami 82. Nas fichas de saúde, observamos que o campo NOME estava devidamente preenchido, lá constavam os nomes (somente o primeiro nome) e inclusive os que tivemos acesso eram de origem ocidental (ex: Moacir, Francisco, Alcides, Dona Morena).

[...] A ausência de nome próprio para as pessoas e lugares é uma característica da cultura Yanomami, para eles os lugares recebem um nome apenas temporário (exemplo: o rio das folhas tal árvore), e assim também uma pessoa não tem nome; tem um apelido em função de uma situação, ou de algo que nela se destaca. [...] Por isso ao buscar localizar, mais de vinte anos depois, os locais em que as fotos de *Marcados* foram feitas, Andujar pôde constatar que ninguém mais sabia onde se encontravam e que nenhum índio os conhecia. (SENRA, 2009, p. 140).

Quanto à estratégia de identificar os índios com o método de marcar com números, Andujar esclarece: “[...] Então, para nós, que ficamos um tempo curto para poder identificar os ianomâmis e colocar essas fotografias em fichas de saúde, tínhamos que utilizar números, era uma maneira de identificação.”⁷⁶

Figura 42 – Série *Marcados* – Ajarani. 1983-84.



Fonte: ANDUJAR(2009).

⁷⁶ Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u16.jhtm>> Acesso em: 23 ago. 2014.

Figura 43 – Série *Marcados* – Surucucus. 1983.



Fonte: ANDUJAR (2009).

Figura 44 – Série *Marcados* – Surucucus. 1983.



Fonte: ANDUJAR (2009).

Nas fotos do cadastro de saúde Yanomami, Andujar considerou algumas das normas tradicionais para constituição de uma foto de identificação, como percebemos nas (figuras 42, 43, 44) tais como a frontalidade, o olhar para a câmera, presença de um fundo (embora o fundo utilizado seja o ‘natural’ do lugar). Porém as fotos rompem com as normas

estabelecidas para as fotos de identidade. Destacamos as imagens das figuras 42 e 44, que corrompem de vez a ideia de uma fotografia de identificação individual, pois são duas pessoas retratadas, sendo que na figura 42, além da índia e do bebê, foi retratada também uma banana.

Nota-se que a fotógrafa busca uma série de recursos para aproximar a foto de um retrato que permite um enquadramento mais flexível, permitindo valorizar detalhes ou modos peculiares, captar as sutilezas do olhar que se dirige à câmera, como o índio (Figura 43) que esboça um sorriso, uma pose que demonstra certo desconforto e estranheza, como a índia que segura firmemente o bebê no colo (Figura 44). Para Senra, a aproximação das fotos de identidade com as de retrato se configura em um “desvio”:

[...] o “desvio” da foto de identidade ao retrato promovido por Claudia tem o objetivo de “desmontar” essa estratégia de poderes própria do dispositivo de identificação. Ao recusar a objetivação de seus retratados para inscrevê-los nos códigos do retrato, é como se as imagens pudessem resgatar o respeito e revelar o “valor” humano dos Yanomami. (SENRA, 2009, p.128).

E a questão da pose? Será que o indígena posa para a fotógrafa? Será que ele sabe o que é uma pose? A pose como momento de ‘concentração em si mesmo’, como denominou Roland Barthes (BARTHES, 1984). Se quase todos os índios, pelo pouco contato com os brancos, não sabiam ainda o que era uma fotografia, quanto menos conheciam os sistemas de identificação (cadastro de saúde, carteira de identidade, certidão de nascimento etc.) da sociedade branca. Pelos registros fotográficos, pela espontaneidade em que eram capturados pela máquina fotográfica de Andujar, percebemos ao menos que ela sabia que os Yanomami não davam importância para uma correção da ‘pose’.

Por fim um fato nos chama a atenção, algumas imagens selecionadas para compor o fotolivro, apresentam duplicidade de placas numéricas em fotos de uma mesma região, como nas figuras 45 e 46, ambas pertencentes a região de Boas Novas portando a mesma numeração (número 20). O fato se repete na região Ajarani, onde o uso do número 12 se repete duas vezes em fotos diferentes; assim como também ocorre com o número 13, usado para identificar dois índios. A nosso ver esse fato compromete a função do uso dos números que é a identificação dos índios para efeito de controle da vacinação. No entanto, não encontramos maiores informações sobre o desdobramento dessa questão, uma vez que a artista não a menciona.

Figura 45 e 46 – Série *Marcados* – Boas Novas. 1981.



Fonte: ANDUJAR (2009).

2.4 A marca de *Marcados*

Passados 22 anos, a fotógrafa em seu processo de elaboração ressignifica essas fotografias em outros contextos, abrindo trânsito para circular as imagens em museus, bienais, galerias, fotolivro e outros. Ressaltamos que as fotografias, dependendo do ponto de vista de quem as manipula, podem ganhar diferentes sentidos.

Os retratos silenciosos dos Yanomami marcados, no fotolivro, nos afetam em uma gramática do olhar, que envolve medo e poder, vigilância, reconhecimento, surpresa e estranhamento, possibilitando o exercício do pensamento, e não a mera constatação dos fatos da constituição do cadastro de saúde, relatados por Claudia Andujar. Imagens sobre as quais pensamos, mas que também parecem nos pensar. Um jogo de olhares que pode, produzindo dissensos, ativar uma reflexão contemporânea sobre a relação entre estética, ética e política. Consideramos a obra *Marcados* propositora de novos modos de ver e de sentir, suas imagens nos convocam a novas formas de articulação entre o dizível, o visível e o pensável. Sendo segundo Jacques Rancière as indeterminações da imagem que atraem novos significados, permitindo ao espectador colocar nelas suas próprias intenções, criando um jogo de estranhamento e significação; a “pensatividade” da imagem não está no conteúdo que ela apresenta, mas no fato de que sua autonomia coloca em questão vários modos de

representação e percepção já institucionalizadas, funcionando então como uma terceira coisa entre aquele que a produziu e aquele que a olha. A série *Marcados* pode assim ser pensada como arte política, não por defender uma causa específica, ecológica ou social, manifestada como mensagem, mas sim em função da imagem como superfície desencadeadora do processo de reconfiguração e ressignificação do sensível em confronto com a representação do outro, em sentido público.

2.5 *Marcados* em diálogo com outros conjuntos fotográficos.

1 - Walker Evans

A agência da FSA (*Farm Security Administration*)⁷⁷, foi criada em 1935 pelo governo de Roosevelt⁷⁸ com o intuito de contribuir para conscientização da classe média americana da necessidade de recuperação da economia rural durante o período da Grande Depressão norte-americana. A FSA contava com um departamento de fotografia para dar suporte aos relatórios oficiais sobre as condições agrárias do país. Para o projeto documental a agência contratou uma equipe de fotógrafos, entre eles Walker Evans, Dorothea Lange, entre outros, para realizar fotos de apelo documental que assumiriam posição estratégica com a intenção de sensibilizar as pessoas para o que precisava ser enfrentado e corrigido, promovendo uma promessa de futuro. Portanto, era parte importante do projeto o modo pelo qual as imagens seriam recebidas por seu público alvo. Para Susan Sontag:

O objetivo do projeto era demonstrar o valor das pessoas fotografadas. Desse modo, o projeto definiu imediatamente seu ponto de vista: as pessoas de classe média precisavam ser convencidas de que os pobres eram pobres

⁷⁷ Em Abril de 1935 nasceu o Resettlement Administration (R.A.), um organismo que surgiu de um conjunto de medidas integradas no New Deal, encarregado de estudar e procurar soluções para os problemas que afetavam as populações rurais. O Resettlement Administration orientava os agricultores em dificuldades para locais mais economicamente viáveis e com trabalho industrial. Em 1937, a R.A passou a ser chamada Farm Security Administration, contando com fotógrafos de renome: Esther Bubley, Paul Carter, John Collier Jr., Marjorie Collins, Jack Delano, Theodor B. Jung, Carl Mydans, Gordon Parks, Edwin Rosskam, Ben Shahn, Artur Siegel, John Vachon, Marion Post Wolcott, Walker Evans, Dorothea Lange, Arthur Rothstein e Russell Lee, que recolheram retratos de migrantes nas zonas rurais dos E.U.A., num desejo por parte do governo do país em registar as dificuldades dessas populações e de assistir à evolução dos programas de ajuda a agricultores. Entre os anos 1935 e 1942, a F.S.A. recolheu cerca de 270 mil negativos. Atualmente, encontram-se na Biblioteca do Congresso, em Washington D.C. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Farm_Security_Administration>. Acesso em 10 fev. 2015.

⁷⁸ Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) foi o 32º presidente dos Estados Unidos (1933-1945) cumpriu quatro mandatos e morreu durante o último. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Franklin_Delano_Roosevelt>. Acesso em: 20 mar. 2015.

realmente, e eram pessoas dignas. (SONTAG-SUSAN apud, LISSOVSKY, 2005, p. 3)⁷⁹

Em outras palavras a intenção era criar um ‘imaginário’ para classe média, no qual os pobres ocupavam um lugar digno e merecedor de ajuda por parte do governo. Partindo dessa ideologia as imagens da FSA teriam a função de passar a mensagem de confiança no futuro, fazendo crer em uma mudança na situação vigente.

A equipe de fotógrafos era coordenada pelo editor Roy Stryker, que agia autoritariamente no que diz respeito à seleção das imagens que deveriam chegar ao público: segundo os critérios de Stryker, imagens que sugerissem revolta, perigo ou raiva por parte dos fazendeiros, eram descartadas do projeto da FSA. Os fotógrafos deveriam estabelecer certa *mise-en-scéne* com seu objeto fotográfico:

[...] quando os personagens sorriam para a câmera, eles eram orientados para assumir posturas mais sóbrias; meeiros que vestiam suas melhores roupas para ser fotografados, eram instruídos a usar suas vestes de trabalho diárias, e persuadidos a não lavar a mão e o rosto. (SOLOMON-GODEAU apud LISSOVSKY, 2005, p.3)⁸⁰

Sontag também manifesta sobre os procedimentos fotográficos dos membros da FSA,

[...] costumavam tomar dezenas de fotografias frontais de alguns meeiros que posavam para eles até estarem seguros que haviam logrado captar, em filme, o aspecto desejado – a expressão exata do rosto que corroborasse suas próprias noções de pobreza, luz, dignidade, textura, exploração e geometria. (SONTAG-SUSAN apud, LISSOVSKY, 2005, p.3)

Para John Tagg a “visão de mundo” que o projeto deveria passar estava diretamente ligava às intenções de Stryker que atuava como um árbitro ao selecionar as imagens mais adequadas à finalidade da Seção de Fotografia da FSA.

Era Stryker o primeiro a ver as folhas de contato. Era ele também quem categorizava, arquivava e selecionava o trabalho que os fotógrafos enviavam, e diz-se que ele ‘matou’, furando buracos nos negativos, de cem mil a 290mil fotografia, tiradas a um custo de quase um milhão de dólares nos oito anos de existência do Departamento. A ‘visão de mundo’ global do

⁷⁹ LISSOVSKY, Mauricio. A fotografia documental no limiar da experiência moderna. (Artigo apresentado no GT Fotografia, Cinema e Vídeo do XIV Encontro Anual da COMPÓS – UFF/Niterói. 2005.

⁸⁰ SOLOMON-GODEAU, Abigail, Photography at the Dock minneapolis: University of Minnesita press, 1997, p.179.

arquivo da FSA era, portanto de Stryer.” (TAGG, apud LISSOVSKY, 2005, p.4)⁸¹

Alguns críticos chamam atenção para o fato de que a fotografia documental norte-americana, na época da depressão econômica e durante a Segunda Guerra, foi usada como forma de propaganda política por parte do governo americano. (EVARISTO, 2013, p.104).

Ao aproximarmos imagens da série fotográfica *Marcados* com imagens feitas por Walker Evans para o departamento fotográfico da FSA, percebemos a possibilidade do diálogo entre as imagens, como o enquadramento frontal, o olhar direto do retratado para as lentes da máquina fotográfica, o tratamento da luz, inclusive a semelhança da composição do fundo das imagens. Podemos perceber que ao fundo das figuras 51 e 52 com autoria de Andujar, a ocorrência de linhas verticais e horizontais respectivamente, que segundo Carlo Zacquini⁸² era a parede de um dos barracos da FUNAI, feitas de Paxuba⁸³. As mesmas listras verticais e horizontais aparecem também, coincidentemente, ao fundo das figuras 47, 48 e 49 de Evans, que certamente são as paredes das casas dos meeiros norte-americanos feitas de madeira. As circunstâncias da realização de cada uma das séries fotográficas são distintas, pois nas fotos de Andujar não havia um processo de maquiagem e controle da realidade interferindo na subjetividade do fotógrafo, mesmo que em ambos os casos houvesse o propósito de produzir fotos-documentos. O primeiro foi contratado com a finalidade de produzir fotografias para o projeto governamental, sob as normas rígidas de Roy Stryker. Já no caso de Claudia Andujar, as imagens foram produzidas para serem fotos de documento do cadastro de saúde Yanomami em uma iniciativa de uma organização não governamental a CCPY como já foi citado. Em *Marcados* o realismo é evidente diante da necessidade, isto faz com que as fotos adquiram características que nos permitem associá-las a produção dos fotógrafos modernos humanistas do século XX.

Segundo Boechat (2010) “As fotografias que Roy Stryker usava como documentos em seu projeto governamental eram, para Evans, uma produção autoral”. Assim em 1938 Walker Evans realiza no MOMA a primeira mostra de fotografia do museu. Integrando a mostra o fotógrafo também apresentou em forma de publicação o fotolivro *American Photographs*. Ao se referir ao fotolivro Martin Parr discorre:

⁸¹ TAGG, John. “The Currency of the Photograph”. In: In: BURGIN, Victor (org). Thinking Photography. Londres: macmillan, 1982, p.126.

⁸² Veja depoimento no anexo 3.

⁸³ A paxuba é obtida a partir do tronco de uma certa espécie de palmeira, que quando rachado se obtém uma espécie de tabua, com um lado reto e o outro redondo. Com essas ‘tabuas’ os Yanomami fazem as paredes dos barracos amarrando com fibras.

[...] *American Photographs* pode ser considerado o mais importante de todos os fotolivros. Ele não só deu uma ideia do que um fotolivro era capaz de fazer, mas também do que a própria fotografia podia ser – um meio que não era apenas um método de documentação ou um acessório à arte ‘de verdade’, e sim, ele próprio uma arte dotada de estrutura intricada e de coerência intelectual. (PARR, 2015, p.135).

As fotografias de Evans, apresentadas tanto na mostra quanto no fotolivro formam sequências distintas, sem respeitar cronologia ou local de origem; promovem um diálogo entre si, provocando novas ideias e conceitos distintos conforme cada arranjo. Ainda que inserido no museu, Evans reafirma assim a “pluralidade de discursos” da fotografia, defendida por Douglas Crimp. (CRIMP, 2005, p.68).

Embora acredite na ideia da obra de arte que nasce do autor, Evans não aceita a imagem singular. Constrói seu discurso selecionando e combinando fragmentos do cotidiano. Das 100 fotografias expostas, cerca de 70 fazem parte dos arquivos da *FSA* (TRACHTENBERG, 1989: 245, apud Boechat, 2010, p. 108).

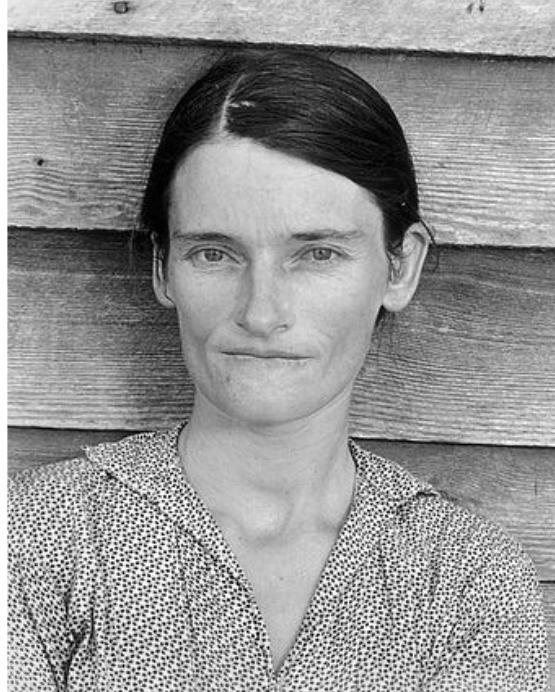
Assim, *American Photographs* “estabeleceu o estilo documental como arte na fotografia”. É o próprio Evans quem define o termo:

[...] Eu uso a palavra “estilo” especialmente porque ao se falar sobre isso muitas pessoas dizem “fotografia documental”. Bem, literalmente, uma fotografia documental é um relatório de polícia de um corpo morto ou um acidente automobilístico ou algo parecido. Mas o estilo de desapego e registro é outra questão. Isso aplicado ao mundo que nos rodeia é o que eu faço com a câmera, o que eu quero ver feito com a câmera. (EVANS, 1971, tradução nossa).⁸⁴

Segundo Bochat, apesar da tentativa do MOMA de ressaltar a originalidade do autor, seu rigor formal e certas especificidades de uma fotografia moderna, Evans em *American Photographs*, questionou a imparcialidade do documento, buscou relações mais complexas e sofisticadas na sequência fotográfica em detrimento da imagem singular e menosprezou o acabamento primoroso da fotografia artística (BOECHAT, 2012, p. 111).

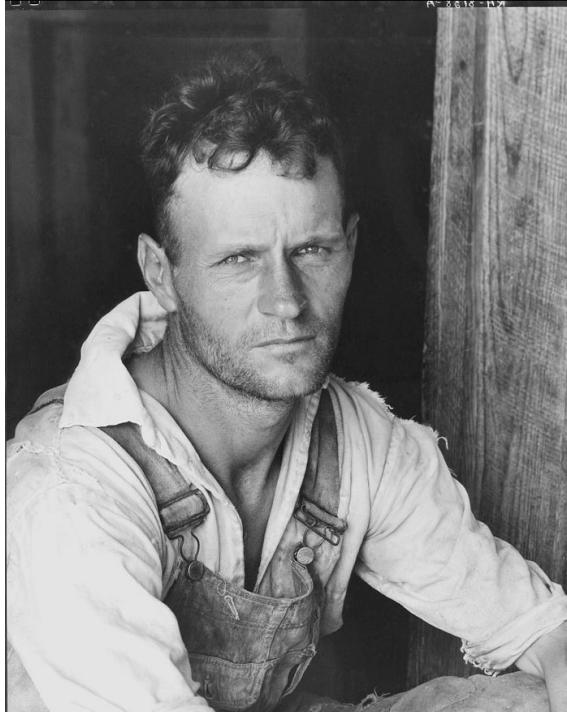
⁸⁴ (EVANS, 1971, n.p., apud , BOECHAT 2010, p. 108)

Figura 47 – Allie Mae Burroughs, Walker Evans-1936.



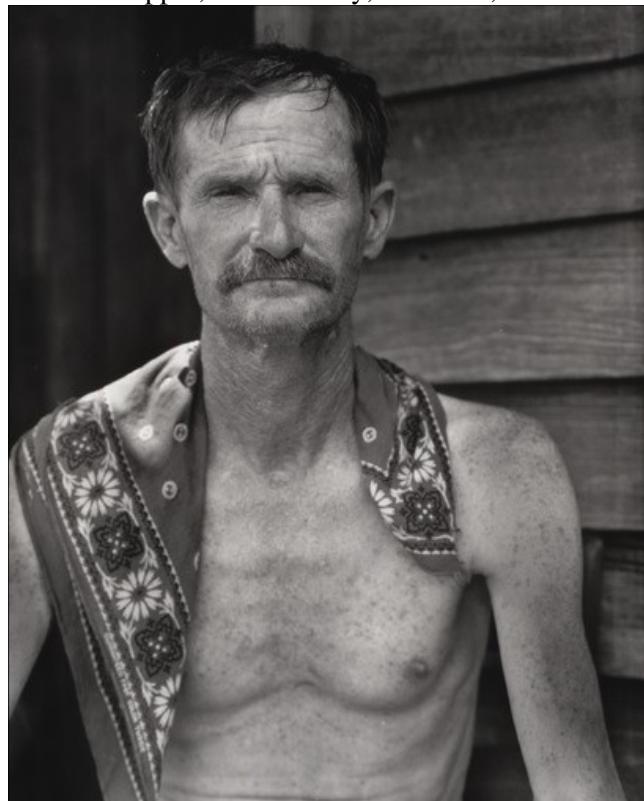
Fonte: *American Photograph*.

Figura 48 – Alabama Tenant Farmer, Walker Evans-1936.



Fonte: *American Photograph*.

Figura 49 – Sharecropper, Hale County, Alabama, Walker Evans -1936.



Fonte: *American Photograph*.

Figura 50 – Série *Marcados* – Ericó. 1981-83.



Fonte: Andujar (2009)

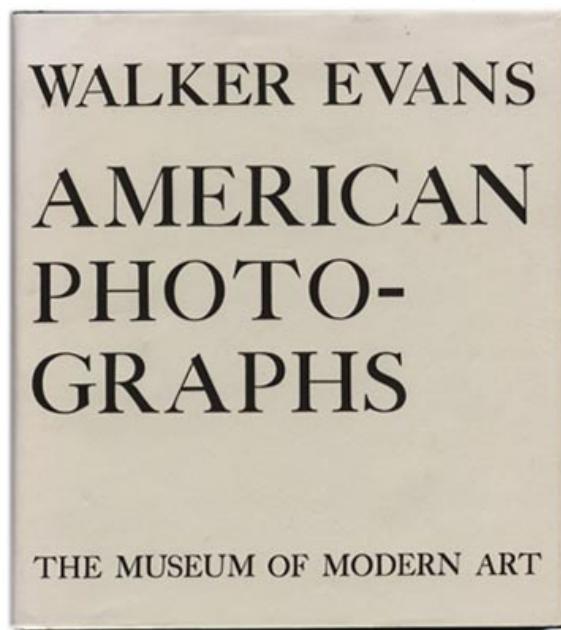
Figura 51 – Série *Marcados* – Mucajai. 1983.



Fonte: Andujar (2009).

Outro aspecto possível de aproximação entre os dois fotógrafos é com relação à forma de divulgação da obra, que acontece não somente através de exposições, mas também por meio da produção de fotolivros. A figura 52 traz a capa do fotolivro *American Photographs* de Walker Evans. Como não é nosso objetivo, não entraremos em um estudo comparativo entre os aspectos formais de ambos.

Figura 52 – Fotolivro *AMERICAN PHOTOGRAPHS*, Walker Evans. 1936.



Fonte: *American Photograph*.

2 - Marcados do Camboja⁸⁵

Quatro anos antes de Claudia Andujar marcar os índios para as fotos do cadastro de saúde Yanomami no Brasil, o fotógrafo Nhem En também utilizou o método de identificação com números para marcar cambojanos (Figura 53 e 54) na iminência da morte⁸⁶, a pedido dos Khmers Vermelhos, nome dado aos seguidores do Partido Comunista da Kampuchea, liderado por Pol Pot (1975-1979) no Camboja.⁸⁷

Figura 53, 54 – Prisioneiro do Campo S-21, no Camboja, c. 1978.



Fonte: <http://www.tuolsleng.com/photographs.php>

⁸⁵ Este subtítulo faz referência ao utilizado por Leonardo Federf: *Os Marcados do Camboja*. (FEDERF, 2013, p.265).

⁸⁶ Em 17 de abril de 1975, teve início, no Camboja, um dos piores momentos da história mundial. Durante quatro anos, os cambojanos viveram sob o regime maoísta do Khmer Vermelho, dirigido pelo líder marxista Pol Pot. Os quatro anos que se seguiram formaram um regime do terror. As cidades foram evacuadas, e os cambojanos foram levados ao campo para o trabalho forçado. O partido é acusado de desrespeitar os direitos humanos, massacrar a oposição, assassinar intelectuais, pessoas consideradas ricas e suspeitos de se relacionar com o governo anterior. O objetivo era eliminar o capitalismo, a cultura ocidental, a vida da cidade, a religião, e as influências estrangeiras. O regime terminou em 1979, quando o Vietnã invadiu o Camboja com o intuito de acabar com os conflitos contra o exército do Khmer Vermelho na fronteira. Disponível em: <<http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/Jornal/Mundo/Ha-35-anos,-Khmer-Vermelho-tomava-o-poder-no-Camboja-6542.html#.VFRLXfldWS0>> Acesso em: 29 set. 2014.

⁸⁷ Disponível em: <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/10/07/internacional/1317991392.html>. Acesso em 05 ago. 2014.

Para realizar as fotos de identificação, Nhem En⁸⁸ foi enviado para a prisão de Toul Sleng, conhecida por S-21⁸⁹, localizada em Phnom Penh capital do Camboja. Na prisão, o fotógrafo, juntamente com sua equipe, produzia imagens de identificação de presos recém-chegados ou dos que seriam executados. Nhem En disse ter sido obrigado a fotografar, sob ameaça de morte, mais de 600 pessoas por dia, que ele sabia que eram inocentes e estavam condenadas à morte. Segundo Hugo Mader: “Por lá passaram mais de 15 mil pessoas a caminho do campo de extermínio durante os anos de 1974 a 1979”. (MADER, 2011, p.28-49). Os cambojanos eram algemados, interrogados, catalogados e torturados, e, um pouco antes de serem executados, eram registrados com seu número de identificação pelas lentes do fotógrafo Nhem En.

Em entrevista para o Jornal El Mundo⁹⁰, En conta que “pediu-lhes o favor de olharem fixamente para a objectiva. Que não inclinassem a cabeça. Que não se mexessem. Tentei que saíssem o mais favorecidos possível. [...] É esse o trabalho do fotógrafo, não é?”(El Mundo, 2011). Na sequência da foto, muitos dos cambojanos eram encaminhados para a execução, e provavelmente ainda com a voz de En ecoando em suas mentes com as instruções para a pose da foto: “Não inclines a cabeça. Olha para a objectiva. Não te mexas.”

Quanto às potencialidades do fotógrafo Nhem En, Hugo Mader (2011) relata que En foi aperfeiçoando sua técnica no decorrer do tempo, adquirindo assim uma estética própria: “as fotografias eram feitas num estúdio apropriado para uma prática mais refinada – apresentavam variações de escala, de enquadramento, de cenário e de luz” (MADER, 2011, apud FEDERF, 2013, p.140). Assim, também, a respeito do conhecimento estético e do potencial artístico do fotógrafo, Thierry De Duve afirma que En:

[...] desenvolveu um gosto genuíno pela fotografia durante seus estudos e de que se refugiou numa atitude estética a fim de ocultar a si mesmo sua cumplicidade com as atrocidades cometidas na S-21. Apesar de agora negá-lo, ele pode ter tido ambições artísticas conscientes, ao mesmo tempo motivadas e pervertidas por sua própria estratégia de sobrevivência. [...] De fato, a qualidade de algumas das fotos de Tuol Sleng indica ser improvável que Nhem En e os fotógrafos de seu time não tivessem consciência do próprio conhecimento estético. (DE DUVE, 2009, p.79).

⁸⁸ Nhem En era membro do Khmer Vermelho, e, com apenas 15 anos de idade, foi enviado a Xangai para estudar fotografia e, um ano depois, foi promovido a “fotógrafo-chefe” no S-21, com cinco funcionários sob seu comando. (DE DUVE, 2009).

⁸⁹ “S-21” – entre os vários centros de torturas, este foi o mais notório. O local era um antigo colégio do bairro de Tuol Sleng, em Phnom Pen, transformado depois em prisão e centro de tortura. (DE DUVE, 2009).

⁹⁰ Matéria publicada no Jornal El Mundo, por David Jiménez em 09/10/2011. Disponível em: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/10/07/internacional/1317991392.html>> Acesso em 02 set. 2014.

Cumpre destacar que, após a morte de Pol Pot, a prisão foi transformada em museu, o Museu Tuol Sleng do Genocídio, onde as fotos ficam permanentemente expostas.

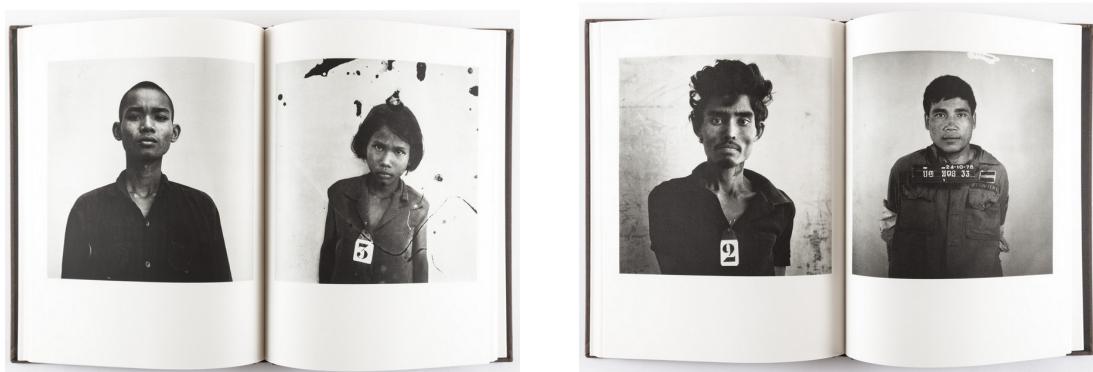
Em 1994, dois fotojornalistas americanos, Chris Riley e Douglas Niven, restauraram e revelaram alguns dos negativos originais. Cem fotos foram ampliadas e emolduradas para serem expostas em vários locais ao redor do mundo, um ato de denúncia contra o genocídio ocorrido no Camboja. Os mesmos fotojornalistas americanos publicaram dois anos mais tarde (1996) um livro de 124 páginas, contendo as 100 imagens da série fotográfica dos cambojanos, com o título *The Killing Fields: Photographs From The S-21 Death Camp*. Chamamos a atenção para a capa do livro (Figura 55), onde há a presença da forma geométrica no formato de um quadrado, um pouco semelhante à tarja negra do livro *Marcados*, porém sobre um fundo cinza aparentemente metálico.

Figura 55 – Capa do livro: *The Killing Fields: Photographs From The S-21 Death Camp*.
1996.



Fonte: *The Killing Fields: Photographs From The S-21 Death Camp*

Figura 56 – Prisioneiro do Campo S-21, no Camboja, c. 1978.



Fonte: *The Killing Fields: Photographs From The S-21 Death Camp*

Ambos os fotógrafos, Andujar e Nhem En, conseguiram em suas imagens características de uma foto-documento (identificação), que aos nossos olhos são imagens que nos tocam, nos desconcertam. Destacamos também a aproximação com as imagens produzidas por Walker Evans para a campanha da FSA (Farm Security Administration) que serviram não só de um testemunho, mas como uma forma de aliar arte, autoria e informação.

Como pontos de diálogos entre as séries fotográficas destacamos que apesar do propósito inicial da produção de fotos documental, ambas posteriormente foram alçadas à categoria de arte. Quanto à questão formal, ambas são em preto e branco e apresentam uma marca numérica na posição frontal e central do retratado; uma pendurada em forma de colar outra colada ao corpo, que geralmente é enquadrado do o torso para cima, posicionado frontalmente para a câmera. O fundo nas imagens do Camboja geralmente é branco, enquanto nas imagens de *Marcados*, o fundo se alterna de acordo com a região onde o índio habita (ora uma vegetação, ora a estrutura da habitação, ora o fundo é negro, ora branco, como já abordamos anteriormente). Nossa apreciação quanto ao possível dialogo entre as séries fotográficas, divergem do ponto de vista de Stela Senra, que considera as imagens do Camboja fiéis aos padrões rígidos adotados para produzir fotos documento, segundo ela são imagens:

[...] inteiramente fiéis aos padrões considerados objetivos das fotos de identificação: frontalidade, olhar voltado para a câmera, tela de fundo branca (muitas vezes improvisada, denotando o arranjo ou a pressa que a situação exigia), enquadramento pelo busto – só contrariado quando se trata de dois ou mais prisioneiros algemados um ao outro, ou de alguém com um defeito físico que contribui para a sua identificação... (SENRA, 2009, p.133)

Na série fotográfica *Marcados* e na série *S-21*, do Camboja, percebemos algumas aproximações, não apenas do ponto vista formal mas também com relação com meio de sua

divulgação, pois além de serem expostas em museus e galerias, circularam também em forma de livro. Podemos pensar na circulação das imagens como um ato de denúncia.

É importante salientar que apesar das semelhanças acima, as fotos não têm nenhuma semelhança quanto ao contexto histórico, quanto ao contexto de sua produção e principalmente na sua designação enquanto arte. Pois as fotos documentais dos Yanomami se tornaram arte pelo fato de serem ressignificadas – deslocadas para o campo da arte como *Marcados*, segundo a intenção da artista. Enquanto as imagens do Camboja foram levadas ao campo da arte segundo a intenção de outros, sem a participação do fotógrafo Nhem En. Como por exemplo, a decisão de incluir e realizar a curadoria das fotos do Camboja com o título de *S-21*, no festival anual de fotografia em Arles⁹¹ na França em 1997 por Christian Caujolle, que neste ano foi o diretor artístico do festival. Thierry De Duve, relata sobre a intenção do curador ao tomar tal decisão:

Ele assumiu o lugar de Nhem En, simbolicamente se pôs no lugar dele, vestiu sua pele, assumiu o papel do artista monstruosamente ilegítimo, e se responsabilizou pelas qualidades estéticas de suas fotografias. E, fazendo assim, ele transferiu o fardo para o espectador: não obstante todas as suas denegações, ele decidiu que as fotos mereciam ser vistas, tanto por suas qualidades estéticas como por sua relevância política. Dirigiu-as a nós. Dirigiu-as a mim. (DUVE, 2009, p.83)

E completa, dizendo que essas imagens mostram

[...] as condições materiais da detenção, o medo em seus rostos, ou o desamparo desconcertante em seus olhos no exato momento em que a foto era tirada. Eu tive de me dedicar a cada foto, a cada pessoa nas fotos, individualmente, antes que pudesse perceber o olhar delas – que na maioria das vezes estava de fato dirigido com intensidade à câmera – como se fosse dirigido a mim, em pessoa. Somente então as pessoas nas fotos ressurgiram da morte, e somente então essa exposição insuportavelmente controversa ganhava sua legitimidade verdadeira. (DUVE, 2009, p.83)

3 - Alex Flemming

Antes de traçarmos um paralelo entre os dois artistas é necessário destacar que os trabalhos de Claudia Andujar e Alex Flemming se diferenciam, em primeiro lugar, por suas

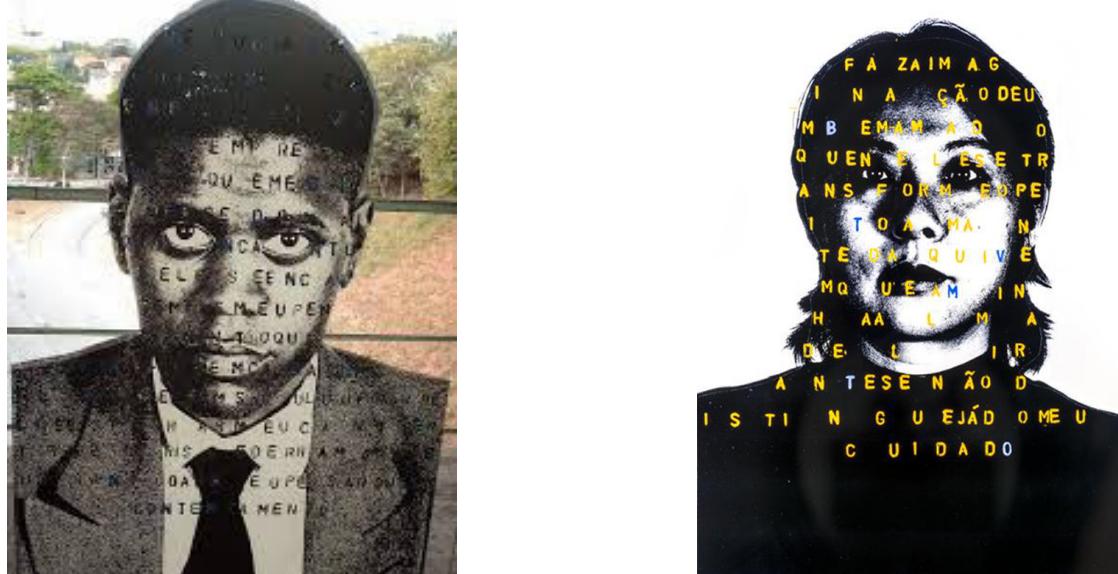
91 “*Les rencontres photographiques d’Arles*” (Encontros fotográficos de Arles). Fonte: https://www.rencontres-arles.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARL_125_VForm&FRM=Frame:ARL_428#/CMS3&VF=ARL_125_VForm&FRM=Frame:ARL_408. Acesso em : 10-dez-2014

naturezas. Andujar não concebeu as fotografias de *Marcados* originalmente como arte, enquanto Flemming sim.

Alex Flemming nasceu em São Paulo, em 1954, porém se considera um “cidadão do mundo”. (FLEMMING, 1998, p.5) Segundo o artista, as condições profissionais dos pais lhe permitiram viajar pelo mundo desde criança, resultando no acumulo desde a infância de inúmeros passaportes: “ficaram as lembranças de documento, enquadramento, pose séria, segundos de introspecção eternizados para todo o sempre no filme Kodak ou Agfa.” (FLEMMING, 1998, p.5)

Em 1998, Flemming afirma que sentiu necessidade de refletir “sobre a verdade dos olhares nos documentos”, fato que o levou a realizar o projeto de Arte para o Metrô de São Paulo, que consistiu em uma instalação permanente na Estação Sumaré. O trabalho foi composto por retratos anônimos de tipos raciais diferentes, fotografados frontalmente, como nos passaportes, nas carteiras de identidade, ampliados em alto contraste e mesclados com poemas, gravados, cada um, em painéis de vidro de 1,75 x 1,25m como nas figuras 57 e 58.

Figura 57, 58 – Alex Flemming (1998) – Intervenção Metrô Sumaré em São Paulo-SP.



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8626/alex-flemming>

Enquanto as fotos da instalação estação Sumaré são calcadas no anonimato dos usuários da estação do metrô, traduzindo um questionamento identitário, em *Marcados* era necessário identificar cada índio para o controle mais eficiente no trabalho de vacinação. A foto com o número no corpo dos Yanomami substituía o nome, compondo, assim, um código

de identificação, como já foi dito anteriormente. Já nas fotos de Flemming, os textos gravados sobre as imagens fotográficas apresentam um conjunto de letras que às vezes nem sempre formam palavras, e muita das vezes é difícil reconhecer facilmente os poemas que serviram de ponto de partida para os mesmos. A seleção dos poemas abrange autores da poesia brasileira do século XVI à contemporaneidade, com a função de conferir uma identidade cultural a esses anônimos. Como afirma Magalhães:

Na estação Sumaré, o texto revela essa vontade de comunicação e, ao mesmo tempo, o esforço, a dificuldade para superar o isolamento, a incomunicabilidade. A palavra humaniza, dá sentido e identidade às pessoas. (MAGALHÃES, 2002, p.110)

Ao apresentar seu trabalho Alex Flemming afirma que:

[...] quis refletir um pouco sobre a verdade dos olhares nos documentos, sobre a população anônima que transita conosco sentada encostada no banco ao lado e que, na maioria arrasadora das vezes, não chegamos a perceber o manancial de poesia que se esconde atrás de um muro de paletós embrutecidos ou de vestidos plissados em armaduras. (FLEMMING, apud FABRIS, 2004, p.123)

Em ambas as séries a pose é frontal diante da câmera, no entanto, na estação Sumaré as pessoas posam voluntariamente, diferentemente de *Marcados* onde a necessidade cria a condição da obrigatoriedade de serem fotografados.

Enquanto as fotos de Andujar saem das fichas de saúde para constituir uma obra de arte, ocupando espaços consagrados e reconhecidos destinados à arte (museu, galerias, fotolivro), Alex Flemming seleciona um espaço público com grande circulação de pessoas como elemento constituinte da obra. Ao mesmo tempo, as fotos de Flemming não só interferem no espaço da estação do metrô como também esse espaço é capturado pela obra através da transparência do vidro, criando uma interpenetração obra-estação-obra.

Além disso as fotos criam um diálogo com a população em um espaço aberto, público, transformando a cidade em uma “galeria aberta”, na qual os espectadores se veêm diante de questões tais como: quem somos? Como somos ou como nos identificamos? Quais são nossas origens, enquanto brasileiros?

Sem dúvida, a questão identitária está posta no trabalho dos dois artistas. Tanto um quanto outro aponta para a identidade do povo brasileiro. O trabalho Estação Sumaré, de certa forma antecipa a comemoração dos 500 anos da descoberta do Brasil, que propiciou uma oportunidade para se refletir sobre a formação histórica do Brasil em termos políticos, sociais,

culturais e econômicos. A exposição de *Marcados* que ocorre posteriormente a essa efeméride, nos leva a refletir, e, complementa de certa forma, esse mosaico cultural que é a identidade, brasileira.

Considerações Finais

No início desse trabalho, por diversas vezes nos perguntamos sobre onde termina a foto documento e começa a fotografia artística em Cláudia Andujar. Todavia, durante o percurso do estudo, constatamos que nomear as fotos não deveria ser nossa questão principal, mas sim nos colocarmos diante delas como um espectador que procura empreender uma leitura, não somente dos elementos constituintes que estão visíveis na obra como também penetrar no seu plano significativo.

Ao levar as fotos de documentos de identificação para o espaço expositivo ou divulgá-las em fotolivro, Andujar ressuscita esses indígenas que ficaram esquecidos num determinado arquivo médico, apartados dos benefícios da civilização branca. Tira da invisibilidade as pessoas isoladas na mata, longe de um mundo dito civilizado. O homem urbano toma, assim, consciência da existência dessas populações como também de suas condições de vida. Desse modo, sua memória é resgatada pela ação de ampliar, expor e organizar em instalação. Diante do olhar do espectador, as fotos que estavam talvez fadadas a desaparecer, são salvas do esquecimento.

Ao fotografar, Andujar revela ao mundo aquilo que ficaria restrito aos membros da missão de vacinação dos índios, conferindo às imagens um caráter social que traz à tona um aspecto da história recente do Brasil.

Cláudia Andujar transita do terreno documental para o terreno da expressão, por meio de uma ação que permite ao seu trabalho de arte emergir num contexto de compartilhamento de experiência. A ação de expor as fotos é um movimento na direção oposta da fotografia documental, sem viés fotojornalístico de informação sobre o último horror que irá impactar o leitor até que outra imagem forte o tire da anestesia de sempre, ou, então pensar na constituição das fotos em um ato flagrante, de forma rápida e automática, ou mesmo uma foto roubada. Percebemos um viés contrário, Andujar, na construção das fotos documento, apesar do constrangimento existe uma negociação entre ambos (fotografa-Yanomami) de como se dará a representação, por exemplo, a presença das mães com suas crianças na mesma foto de identificação.

Além da qualidade técnica e da incontestável excelência perceptível no aspecto formal das fotografias, estas revelam o que está por detrás das imagens, isto é, o estado de abandono

dos índios, a condição de carência que motivou todo o trabalho. Seja em fotolivro ou expostas em galerias, essas fotografias, oriundas de uma necessidade humanística, podem mostrar ao mundo, esteticamente, as condições de uma parcela de nossa população que ainda vive em condições de carência.

REFERÊNCIAS

- ALBERT, Bruce. Fumaça do Metal: História e representação do Contato Entre os Yanomami. In: **Anuário Antropológico/89**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. p.151-90. 1992.
- _____. **Temps du sang, temps des cendres:** representation de la maladie, system e rituel et espace politique chez les Yanomami du Sud-est. 1985. 833 p. Tese (Doutorado) - Paris: Univ. de paris X. 1985.
- ANDUJAR, Claudia. Garimpeiros e Mineradoras Disputam Surucucus. In: **Povos Indígenas no Brasil/1984**. São Paulo: CEDI, 1988-1992.
- _____. **Yanomami:** A casa, a floresta, o invisível. São Paulo: DBA, 1998.
- _____. Os Yanomami em minha vida. In: **Yanomami:** A casa, a floresta, o invisível. São Paulo: DBA, 1998.
- _____. **A vulnerabilidade do ser.** São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- _____. **Marcados:** Claudia Andujar. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- _____. **[Depoimento].** 20 de outubro, 2010. São Paulo: Entrevista concedida a Augusto Massi, Eduardo Brandão e Álvaro Machado.
- _____. Entrevista. **Revista Discursos Fotográficos**, Londrina, v.6, n.9, p.249-273, jul./dez., 2010. Entrevista concedida a Paulo Cézar Boni.
- BARBALHO, Marcelo Leite. **Por uma estilística da instabilidade:** tendências na fotografia documental contemporânea brasileira de Tiago Santana. 2010. 154 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e cultura contemporâneas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara:** nota sobre fotografia. Tradução de Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERTILLON, Alphonse. **La photographie judiciaire.** Paris: Gauthier-Villars, 1890.
- BORGES, Paulo Humberto Porto. **Fotografia, história e indigenismo:** a representação do real no spi. 2003. 194 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas. 2003.
- BRACCHI, Daniela Nery. **Fotografia brasileira contemporânea a partir de Miguel Rio Branco.** 2014. 195 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2014.

BRANDÃO, Carlos. Fotografar, documentar, dizer com a imagem. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro: UERJ, n. 18, 2004.

BRANDÃO, Eduardo; MACHADO, Álvaro. Ritual e construção. In: ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

CARBONCINI, Anna. Em busca de uma essência. In: ANDUJAR, Claudia. **Vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

CCPY. **Relatório Yanomami 82**: Situação de contato e saúde recomendações para a criação e estruturação do parque indígena. São Paulo. Dat. 1982.

CATTANI, Icléia Borsa. Arte contemporânea: O lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Élida. **O meio como ponto zero**. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2002 (Coleção Visualidade).

CHANDLER, David; Niven, Douglas; Riley, Chris (Editors/Authors) & Woody, Jack (Designer/Publisher). **THE KILLING FIELDS: PHOTOGRAPHS FROM THE S-21 DEATH CAMP**. Santa Fe, NM: Twin Palms Publishers, 1996. Hardcover. First Edition/First Printing. 124 pages.

CHAUÍ, Marilena Souza. 500 Anos - Caminhos da Memória, Trilhas do Futuro. In: GRUPIONI, Luís D. Benzi (Org). **Índios no Brasil**. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, 1994.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX**. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 131-173. jul.- dez 2008.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DE DUVE, Thierry. A arte diante do mal radical. **Revista Ars** (publicação do departamento de Artes Plásticas da USP), São Paulo, vol. 7, n° 13, jan.-jun. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202009000100005> Acesso em: 10 out. 13.

DELEUZE, Gilles. **A Lógica do sentido**. Tradução de Luís Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. GUATTARI, F. **Mil platôs (volume I)**. São Paulo: Editora 34, 2000.

DUARTE, Rogério. Olhares do infinito – notas sobre a obra de Claudia Andujar. **Revista Studium** (publicação do Instituto de Artes da Unicamp), n° 12, 2002/2003. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/12/5.html>> Acesso em: 12 nov. 2013.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

DOUEK, Daniel. **Próximos e distantes:** um estudo sobre as percepções e atitudes da comunidade judaica paulista em relação ao Estado de Israel (2006-2010). 2012. 220 f. Dissertação (Mestrado em Letras Orientais) - Universidade de São Paulo . 2012.

ÉRICO, Elias. Da fotografia ao cinema: os fotofilmes de Marcello Tassara. In: **Revista Studium** (publicação do Instituto de Artes da Unicamp), n° 29, 2009. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/29/6.html> Acesso em: 12 jun. 2015.

ESTEVES, Juan. O sonho e o engajamento são fundamentais. In: **Site Cosac e Naify, ago. 2009.** Disponível em: <<http://editora.cosacnaify.com.br/ObraEntrevista/11016/3/Marcados.aspx>>. Acesso em: 10 out. 2012.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais:** uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FABRIS, Annateresa. A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas (1989-90). In: VALENTE, Agnus (Org.). **HIBRIDA Revista Eletrônica.** São Paulo, Brasil, 2005. Disponível em: http://www.agnusvalente.com/hibrida/annateresafabris_texto_01.htm Acesso em: 20 jun. 2015.

FEDERF, Leonardo. **Em busca de um olhar judaico:** análise das séries fotográficas Histórias Bíblicas, de AdiNes, Marcados, de Claudia Andujar, e Crisálidas, de Madalena Schwartz. 2013. 273 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Judaicos e Arábes) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

FERNÁNDEZ, Horacio. **Fotolivros latino-americanos.** São Paulo: Cosac-Naify, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta.** Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Tradução do autor. São Paulo: Hucitec, 1985.

FRAGA, Órfilo Rodrigues Júnior. **Corpo, força e potência:** Nietzsche e Spinoza no pensamento de Deleuze. 2013. 116 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), 2013.

FREYRE, Gilberto. **O mundo que o português criou:** aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as Colónias Portuguesas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

FREUND, Gisele. **Fotografía y Sociedad.** Madri: Casa de América, 1989.

GOLTZ, Sophie. Round up, various locations. São Paulo. **Art Agenda**, 09/09/2014. Disponível em: <http://www.art-agenda.com/reviews/sao-paulo-round-up/>. Acesso em 24 dez. 2014.

GUATTARI, F. ROLNIK, S. **Cartografias do desejo.** Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

GRIGOLIN, Fernanda. **Livro de fotografia como livro de artista.** Experiências de artistas: aproximações entre a fotografia e o livro. São José dos Campos: Publicações Iara, 2013.

GRUPIONI, Luís D. Benzi. (Org). **Índios no Brasil.** Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, (1994).

KIMMELMAN, Michael. **Poignant faces of the soon-to-be-dead.** New York Times, 20 jun. 1997.

LAGNADO, Lisette. **Mesa-redonda ANDUJAR.** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://www.galeriavermelho.com.br/artista/49/claudia-andujar/textos>>. Acesso em 08 ago. 2014.

LAMPERT, Letícia. Fotolivro ou livro de artista? Eis a questão. Artigo apresentado na 4^a edição do **Encontro Pensamento e Reflexão na Fotografia.** Realização do MIS Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Maio-2015.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos.** Lisboa: Edições 70. 1979.

MACHADO, Roberto. (Org.). **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal. (Edição com base em textos de Michel Foucault). 1979.

MADER, HUGO. Na antessala da morte. **Revista ZUM**, nº1. São Paulo: EDITORA, 2011, p.28-49.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil:** um olhar das origens ao contemporâneo. Rio de Janeiro: Funarte, 2004

MAGALHÃES, Fabio. Somos tantos. In: BARBOSA, Ana Mae (org). **Alex Flemming.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa oficial do estado, 2002.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia e prática artística na trajetória de Claudia Andujar. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos, PETERIE, Patrícia (org.). **História e arte:** utopia, utopias. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2013.

MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. In: **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v.10, n.16, jan-jun. 2008, p. 33-50.

MOREL, Marco. **Cinco imagens e múltiplos olhares:** descobertas sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX. História, Ciências, Saúde . Manguinhos, vol. VIII (suplemento), 1039-58, 2001.

_____. Imagens aprisionadas e resistência indígena: os daguerreótipos de 1844. In: **Revista Studium 10.** Campinas: Unicamp, 2002.

PARR, Martin; BADGER, Gerry. The photobook: A history, 3 vols. Phaidon, Press, 2004-14. Tradução Sérgio Tellaroli. In: **Zumm Revista de fotografia.** n.8, IMS, 2015.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico.** Tradução Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

PERSICHETTI, Simonetta. **Claudia Andujar.** São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2008.

PATEO, Rogerio Duarte. **Niyayou antagonismo e aliença entre os Yanomam da Serra das Surucucus.** 2005. 255 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005.

RANCIÈRE, Jaques. A partilha do sensível: estética e política. Trad. de Mônica Costa Netto. **São Paulo:** Editora 34, 2005.

_____. **O destino das imagens.** Trad. Mônica Costa Netto; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

_____. **O espectador emancipado;** Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012b.

RIBEIRO, Darcy. Um depoimento sobre os índios Yanomami. In: ANDUJAR, C. **A vulnerabilidade do ser.** São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p.224.

RICARDO, 'Norami'. In: ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do ser.** São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 247.

ROUILLÉ, André. **A fotografia:** entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais.** Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo: Edusp, 1975.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos.** Porto alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Experiência estética e simpatia bergsoniana. In: ANDUJAR, Cláudia. **A vulnerabilidade do ser.** São Paulo: Cosac Naif, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005, p. 46-61.

SANTOS, A. C. L. A fotografia entre documento e expressão: um estudo acerca da produção imagética de Pedro Meyer. In: **XIX Encontro da Compós**, PUC-RJ, apresentado no Grupo de Trabalho “Fotografia, Cinema e Vídeo”, Rio de Janeiro, RJ. 2010. Disponível em: http://compos.com.puc-rio.br/media/gt10_ana_carolina_lima_dos_santos Acesso em: 10 de jun. de 2015.

SAMAIN, Etienne. (org.). **Como pensam as imagens.** Campinas. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

SENRA, Stella. O último círculo. In: **Marcados**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 126-142.

SENRA, Stella. **Fotografia e identidade**. Disponível em: <<http://stellasenra.wordpress.com/2012/06/14/fotografia-e-identidade>> Acesso em: 10 nov. 2014.

SOARES, Carolina. Reflexões Fotográficas a partis do trabalho de Claudia Andujar. In: **V ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP 2**, 2009.

_____. **Uma bricolagem virtual infinita**. A representação do indígena no trabalho de Claudia Andujar (1960/70). Tese (Doutorado em Artes). 2011. 155 f. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. Trad. Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

SOUZA, Octávio. **Fantasia de Brasil**. São Paulo: Escuta, 1994.

SOUZA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos, 2000.

SOUZA, Durval Filho de. **Os retratos dos Coudreau**: índios, civilização e miscigenação através das lentes de um casal de visionários que percorreu a Amazônia em busca do “Bom Selvagem” (1884-1899). 2008. 219 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Pará. 2008.

SUGIMOTO, Luiz. Horizontes e fronteiras da história da arte, segundo Coli. **Jornal da UNICAMP**. Campinas, 3 a 16 de abril de 2006, p. 11. Disponível em: www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju318pg11.pdf. Acesso em: 24 dez. 2014.

TACCA, Fernando de. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. In: MIYOSHI, Alexander Gaiotto (Org.). **O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil**. Campinas, SP: Unicamp, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2010, p.83-122. Disponível em: <www.unicamp.br/chaa/civilizado/livro-selvagem-civilizado.pdf> Acesso em: 10 out. 2013.

TOSETTO, Guilherme Marcondes; CONTANI; LOPES. Elementos de Identidade Cultural Yanomami nas fotografias de Claudia Andujar. **Discursos Fotográficos**. Londrina, v.2, p.256-275, 2006.

VASQUEZ, Pedro. Alumbramentos tupiniquins. In: SANTANA et al. **Brasil sem fronteiras**. Fortaleza: Tempo d`Imagen, 2001.

CATÁLOGO

Alex Flemming e Fábio Magalhães. **Catálogo Projeto de Arte na Estação Sumaré**. São Paulo, 1998.

ANEXO - 1

Textos e estudos sobre o trabalho de Claudia Andujar.

ANDUJAR, Claudia. Entrevista. **Revista Discursos Fotográficos**, Londrina, v.6, n.9, p.249-273, jul./dez., 2010. Entrevista concedida a Paulo Cézar Boni.

CAMARGO, Isaac Antônio; MUNHOZ, Stela Maris. Xamanismo visual: a noção do indizível na fotografia de Claudia Andujar. In: BONI, Paulo Cézar. (Org). **Fotografia, usos, repercussões e reflexões**. Londrina: Midiograf, 2014.

CARBONCINI, Anna. Em busca de uma essência. In: ANDUJAR, Claudia. **Vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 238.

DUARTE, Rogério. Olhares do infinito – notas sobre a obra de Claudia Andujar. In: **Revista Studium** (publicação do Instituto de Artes da Unicamp), n° 12, 2002/2003.

ESTEVES, Juan. O sonho e o engajamento são fundamentais. In: **Site Cosac e Naify**, ago. 2009.

FEDERF, Leonardo. **Em busca de um olhar judaico**: análise das séries fotográficas Histórias Bíblicas, de AdiNes, Marcados, de Claudia Andujar, e Crisálidas, de Madalena Schwartz. 2013. 273 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Judaicos e Arábe) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

HERKENHOFF, Paulo. A espessura da luz – fotografia brasileira contemporânea. In: In: ANDUJAR, Claudia. **Vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

LEHMKUHL, Luciene. Imagem e utopia: fotografia como arte. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos; PETERLE, Patricia (orgs.). **História e arte**: utopia, utopias. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2013.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia e prática artística na trajetória de Claudia Andujar. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos; PETERLE, Patricia (orgs.). **História e arte**: utopia, utopias. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2013.

MORAES, Rafael Castanheira Pedroso de. Rupturas na fotografia documental brasileira: Claudia Andujar e a poética do (in)visível. In: **Discursos fotográficos**. Londrina, v.10, n.16, p.53-84, jan./jun. 2014.

PATEO, Rogerio Duarte. **Niyayou antagonismo e aliença entre os Yanomam da Serra das Surucucus**. 2005. 255 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005.

PERSICHETTI, Simonetta. **Claudia Andujar**. São Paulo: Lazuli Editora / Cia Editora Nacional, 2008.

- _____. **Imagens da fotografia brasileira 2.** São Paulo: Estação Liberdade: Senac, 2000.
- SANTOS, Carolina. **A fotografia ente documento e expressão**, um estudo acerca da produção imagética de Pedro Meyer. XIX Encontro da Compós, na PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ, em junho de 2010.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. Experiência estética e simpatia bergsoniana. In: ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do ser**. São Paulo: Cosac Naif, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005, p. 46-61.
- SOARES, Carolina. Reflexões Fotográficas a partir do trabalho de Claudia Andujar. In: **V Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP 2**, 2009.
- _____. **Uma bricolagem virtual infinita.** A representação do indígena no trabalho de Claudia Andujar (1960/70). Tese (Doutorado em Artes). 2011. 155 f. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.
- TACCA, Fernando de. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. In: MIYOSHI, Alexander Gaiotto (Org.). **O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil**. Campinas, SP: Unicamp, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2010, p.83-122.
- WEN, Leonardo. (org.). Claudia Andujar, Yanomami: a etnopoética da imagem”. In: **O índio na fotografia brasileira**. 2013. Disponível em: <http://povosindigenas.com/home/>. Acesso em 10 jun. 2015

ANEXO - 2

Conversa com Claudia Andujar em 10/04/2015, realizada durante a abertura da exposição *A queda do céu*, com curadoria de Moacir dos Anjos, cujo título é homônimo ao livro do xamã Yanomami Davi Kopenawa escrito em parceria com o antropólogo francês Bruce Albert, publicado originalmente na França em 2010 com o título *La chute du ciel*.

Inesperadamente, Claudia Andujar compareceu ao evento, acompanhada por Carlo Zucchini. Foi uma surpresa, pois, anteriormente, o curador Moacir dos Anjos havia dito que ela não estaria presente. E, no final da noite, ela gentilmente se dispôs a conversarmos sobre a sua obra exposta. O local não era muito propício, havia muito barulho ocasionado pela grande quantidade de pessoas que lá se encontravam e também porque várias pessoas, ao vê-la, nos interrompiam para cumprimentá-la e parabenizar pela exposição. Andujar tem uma beleza que emociona o sotaque gringo, a voz baixa, calma e pausada, o olhar brilhante, às vezes com expressão cansada, mas ao mesmo tempo entusiasmada.

Claudia Andujar: *Marcados*, no começo, tem um texto em que me refiro à minha infância, que me marcou muito. *Marcados*, eu sempre falo, porque era a minha família na época da segunda guerra mundial, a família do meu pai, que foram todos acabados em um campo de concentração, então eles foram marcados com números para morrer, enquanto os Yanomami, que tinham sofrido muito por causa da invasão na terra deles, muitas mortes, as doenças, tá?

Vera: Foi uma tentativa de salvar...

C.A.: Exatamente, a ideia, na época, era de salvar, eram marcados para viver na minha maneira de ver. Então, quer dizer, na época, eu coordenava uma ONG que se chamava Comissão Pro Yanomami, primeira coisa foi a questão da demarcação das terras, segunda coisa foi começar um projeto de saúde, então lá que a palavra *Marcados* deu a ideia desse contexto.

V.: Então a ideia da formação da equipe com os dois médicos, a ida até lá, a ideia do número... o Carlo comentou a ideia de também utilizar um lápis para marcar, mas não deu certo... aí a ideia das plaquinhas...

C.A.: Sim, porque os Yanomami não têm nome como nós temos. Então, o jeito de poder construir um projeto de saúde em cada aldeia a gente começou com o número 1 e todas as pessoas da aldeia foram identificadas com os números.

V.: E, depois, quando começava outra aldeia começava com o numero 1 de novo...

C.A.: 1 de novo, sempre com 1 de novo... Bom, agora além dos números nos cartões, tem uns aqui, você pode ver, tem o nome do lugar, então era o numero de X aldeia, e com isso dava para construir um trabalho de saúde. Depois tudo os médicos examinavam os doentes, veio a primeira vacinação, e tudo isso ficou anotado nesses cartões.

V.: E para tirar a foto? Um índio que não sabia às vezes nem o que era uma máquina, o que se passava nesse momento... Podemos falar em um momento de criação, ou era só identificar?

C.A.: Felizmente, eles não se importaram, eles não sabiam, e a gente tentou ser simpático, não lhes deixar ficar com medo, constrangê-los, então a coisa funcionou, depois de fotografar a gente tirou o número e utilizou o mesmo número na próxima aldeia.

V.: Quando a gente olha para a foto, a gente não enxerga um fotógrafo tirando uma foto de identidade 3x4... Nunca ...

C.A.: Rs, sei.

Pausa

V.: Essa foi uma maneira de você resolver esse constrangimento, deixá-los livres, à vontade para a foto?

C.A.: Sim, eu tentei, eu tentei, sempre, eu tentei eles não ficarem alarmados, não se sentirem mal.

V.: Apesar de que em muitas fotos eles pareciam não estar muito contentes...

C.A.: É, também, muitos me conheciam 5 minutos. Bom, eu fiz esse trabalho para a saúde, eu nunca pensei um dia construir com isso uma exposição, nunca. Isso aconteceu uns vinte e cinco anos depois de ter tirado as fotos, eu estava olhando tudo isso e pensei, eu acho que vale a pena fazer uma exposição para explicar também.

V.: A primeira exposição foi *Marcados para morrer, Marcados para viver*, nos Estados Unidos, depois *Marcados para*.

V.: E, esse momento, quando você olhou para essas fotos de novo e, percebeu a possibilidade de retrabalhar, foi o momento com a conexão com o passado?

C.A.: Ah, não tem dúvida, é lá que elaborei o texto, sim. Virou uma coisa do meu consciente, até lá nunca pensei nisso, entendeu?

V.: Aí vem a exposição e o livro. E as fotos, você as reelaborou? Essas fotos são originais?

C.A.: É como foi tirada, são originais. Eu sempre tentei encontrar um lugar onde tinha uma luz que eu sabia que ia possibilitar de ver bem o rosto, isso sim, depois em cada aldeia procurei um lugar, depois eu pedia às pessoas para sempre irem ao mesmo lugar, depois você vai ver que eu quase consigo. Sabe, no livro, eles estão montados conforme as aldeias, você vai reparar que estão

feitos quase todos no mesmo lugar, e que a roupa dos índios é muito semelhante, roupa e não roupa.

V.: Conforme a aldeia.

C.A.: Sim. Tem índios que eram de primeiro contato, eles estão nus nas fotos, eram assim.

V.: Você tirou as fotos no formato 3x4.

C.A.: Eram filmes de 35mm, filme preto e branco, quando amplia ela não perde a resolução se você conseguiu fazer a foto numa luz boa. Mas, com o tempo, esse projeto foi parado pela FUNAI.

V.: Na época que você foi expulsa e se dedicou à demarcação das terras?

C.A.: Sim. Fui expulsa duas vezes. Mas, uma vez, depois de ter começado esse projeto de saúde com os índios, porque a FUNAI decidiu que é um trabalho que tem que ser feito pelo governo, e não uma ONG, então paramos.

V.: E a FUNAI não fez o trabalho?

C.A.: Não, rs , até hoje tem projetos que não funcionam.

V.: É um trabalho de um viés político.

C.A.: Sim, e valeu a vida por causa desse trabalho.

ANEXO - 3

Conversa com Carlo Zacquini⁹² em 10/04/2015⁹³.

No início da nossa conversa, Carlo Zacquini contou que seu primeiro encontro com Claudia Andujar aconteceu em 1971 por intermédio do antropólogo suíço René Fuerst, que a recomendara entrar em contato com a Missão Católica Consolata, em Roraima. Nesta época, a Missão era coordenada por Carlo Zacquini. Esse encontro permitiu um livre trânsito entre a fotógrafa e os Yanomami, em virtude da boa e longa convivência entre Zacquini e os índios. Desde então, a parceria entre eles comunga do mesmo objetivo: a luta em prol dos Yanomami.

Vera: Quando Andujar voltou, ela começou a tirar as fotos dos Yanomami?

Carlo Zacquini: Eu comecei juntamente com a Andujar e outras pessoas. Criamos a ONG Comissão pela criação do parque Yanomami, aí fiquei envolvido com as atividades para fazer a campanha de sensibilização e divulgação com o objetivo de tentar demarcar as terras dos índios.

V.: Quando foram demarcadas as terras?

C. Z.: Em 1992, por Collor de Melo, a única coisa boa que o Collor fez, rs.

V.: E a campanha de saúde a partir das fichas de saúde, ela foi válida na época?

C.Z.: Sim, foi muito importante, aos poucos fomos nos envolvendo, foi difícil achar médicos brasileiros, os primeiros dois médicos brasileiros (.... NOMES ...) ficaram poucos meses, uns dois meses. O Rubens começou a trabalhar na FUNAI e logo morreu em um acidente de helicóptero.

V.: Quando a Andujar foi realizar as fotos para a identidade dos índios, o Sr. estava acompanhando?

C.Z.: Nem sempre, mas muitas vezes acompanhei.

V.: Como era a relação da Andujar com os índios para tirar as fotos? Já existia certa intimidade?

Muitos nunca tinham visto uma máquina fotográfica e nem sabiam o que era uma foto.

⁹² Missinonário italiano da Missão Consolata. Chegou ao Brasil no começo dos anos 60, indo morar nas terras dos Yanomami, na região do Rio Catrimani, para trabalhar na Missão Catrimani. Tornou-se um combatente político em defesa dos índios. Juntamente com Claudia Andujar foi co-fundador da ong CCPY.

⁹³ Esta conversa ocorreu na mesma ocasião do encontro com Claudia Andujar relatada no Anexo 2.

C.Z.: Com eles a questão da foto, da imagem, é um pouco complicada, porque eles acham que a imagem e a sombra são parte do ser humano, então, você está tirando uma parte do ser humano, e isso é uma coisa que pode causar danos a eles, especialmente quando percebem que você guarda essa coisa mesmo depois que eles morrem. Aí, aquilo deixa eles muito revoltados, muito preocupados, porque se as imagens são conservadas, o defunto não pode ter uma paz, ele pode voltar, o espírito dele para incomodar os vivos, e as pessoas quando veem as imagens ficam muito tristes, chorando.

V.: Mas, para realizar a foto, como se fazia para quebrar esse constrangimento?

C.Z.: Bom no começo eles não entendiam muito bem o que estava acontecendo, depois ela fazia as fotos normalmente em lugares onde já eram conhecidos, na questão da saúde, explicando para eles 'olha precisamos disso para você poder ser tratado', eu ficava explicando sempre qual era a finalidade.

V.: E as plaquinhas dos números, quem teve a ideia de usá-las?

C.Z.: A Cláudia teve a ideia, aí um belo dia chegou lá com essas plaquinhas e os números brancos que a gente encaixava, e a gente mudava de número.

V.: E eram números sequenciais?

C.Z.: Em cada aldeia era um numero sequencial, começava de 1 adiante em cada aldeia, 1,2,3,4,5 ...10 em uma aldeia e depois outra de novo 1,2,3...

V.: Haaa, por isso que os números se repetem, algumas vezes, é porque a classificação é por aldeia...

C.Z.: (Mostrando a ficha de saúde exposta e apontando para o campo de informação com o número) Aqui o número...

V.: (lendo o campo) K01M30017

C.Z.: Isso indicava a aldeia, a região, o número do indivíduo, agora não me lembro mais exatamente de todas as formas.

V.: Vamos ver essa outra ficha para checar o número da ficha com o número da foto.

C.Z.: 39

V.: A terminação da sequência e o número correspondem à foto, e aí se repetem dois números 39, porque estão em duas aldeias diferentes.

C.Z.: Sim, se tem dois números 39 é porque tem duas aldeias diferentes.

V.: Olhando para as fotos não são fotos 3x4 simples...

C.Z.: Em geral, eu pegava o índio e colocava no lugar certo, onde tinha luz boa.

V.: E o fundo? Umas com o fundo escuro, outras como esta (apontando para a foto numero 5)

C.Z.: Isso é Paxuba, sabe o que é?

V.: Não.

C.Z.: É o tronco de uma palmeira, que rachando ao longo o tronco da palmeira. Você tira 10 ou 4 Paxubas, uma espécie de tabua, que um lado é reto e o outro redondo, eles fazem as paredes dos barracos assim. Esse é um barraco da FUNAI, não dos índios.

V.: Os índios fazem seus barracos assim?

C.Z.: Os índios também fazem, só que no lugar de fixar com pregos como a FUNAI fazia, eles amarram com fibras, a parede externa da maloca, muitas vezes, é feita com isso, nem sempre.

V.: E ela aproveitava para fundo da foto?

C.Z.: Sim.

V.: Os índios que estão vestidos, usando camisa, as índias com maquilagem...

C.Z.: Isso, essa aqui por exemplo vivia perto da estrada, passou a estrada e ela estava lá, assim nessa situação, com roupa, redes já de pano, rasgadas ... feias ...

V.: Industrializada?

C.Z.: Sim, em outros lugares alguns índios ganhavam algumas peças de roupas. Como esse aí ganhou um capacete da FUNAI para correr... rs.

V.: E quanto ao tempo para realizar as fotos, era longo?

C.Z.: Não dava para esperar muito, mas ela era muito perfeccionista... Uns quatro cinco minutos...

V.: Li que ela não gostava de levar equipamentos grandes, lentes, *flash*.

C.Z.: Não. Os *flash* ela usou muito raramente, em alguns casos no interno das malocas era muito escuro, então ela fez experiências com filmes muito sensíveis que existiam, fazia revelações especiais.

V.: Ela voltava para São Paulo para fazer as revelações...

C.Z.: Sim, fazer revelações para ver o resultado dos trabalhos, lá não tinha jeito.

- Sentamos um pouco para assistir o documentário que estava sendo exibido *Terra do Sangue*, *Terra da lua*, de Marcelo Tassara, que no momento exibia algumas imagens do livro *A Vulnerabilidade do Ser* (ANDUJAR, 2005).

V.: As fotos de *Marcados* eram muito diferentes destas, imagino que as fotos de *Marcados* foram muito específicas, fotos de identidade, com uma finalidade. Ela não tinha a intenção de transformá-las em fotos de arte?

C.Z.: Não, nenhuma, foi uma coisa experimental, vamos experimentar para ver se atendia, inclusive no fim, não foi muito à frente o uso das fichas, os médicos não gostavam muito, mas em alguns casos foi muito útil.

V.: De certa forma, assusta, porque um índio portando um número...

C.Z.: Sim, a gente não sabia como fazer, tínhamos pensado em um lápis que apaga somente após vários dias, mas depois de dias, quando a gente chegava para dar a segunda dose da vacina não tinha mais, ficava até pior porque esse número parecia muito mais com o número dos nazistas ...rs Não fizemos, aí fomos discutindo como solucionar a questão, no fim o que prevaleceu foi isso, a Claudia achou esse material com números, da outra forma não ia durar tempo suficiente, não sei se durava 6 ou 10 dias e as vacinas eram no mínimo um mês depois, às vezes mais de um mês.